

Hill (Gary)
Quasha (George) & Stein (Charles)
Vidéognose
Narrations déconcertantes
Syntaxe du décalage
Espace interstitiel
Topologie du temps

Publié :

« Vidéognose » [Hill, Quasha, Stein], *Spirale*, 160, mai-juin, p. 13-14.

Vidéognose

Gary Hill, Musée d'art contemporain, du 29 janvier au 26 avril.

Gary Hill. Hand Heard. Liminal objects.

de George Quasha et Charles Stein (angl. et franç.). Galerie des Archives (France), Station Hill Arts, Barrytown, Ltd. (US), 1996, 56 p.

Tall Ships. Gary Hill's Projective Installations — Number 2.

de George Quasha and Charles Stein. Station Hill Arts, Barrytown, Ltd. , 1997, 72 p.

Viewer. Gary Hill's Projective Installations — Number 3.

de George Quasha and Charles Stein. Station Hill Arts, Barrytown, Ltd. /The Barbara Gladstone Gallery, 1997, 96 p.

Des narrations déconcertantes

Gary Hill est davantage un poète qu'un artiste : ce n'est pas un artiste video mais un artiste (ou un poète) qui travaille « avec » la video¹. Ses vidéogrammes sont des livres dont la lecture requiert un montage interne, ses installations sont des investigations de notre dimension culturelle. Sa collaboration avec George Quasha et Charles Stein marque une continuité avec la poésie sonore : poésie video. Ainsi Hill avoue son peu d'intérêt pour l'exploration visuelle pure, ou encore pour les narrations filmiques. Il s'agit plutôt de méta-narrations dont les personnages seraient la mémoire, la conscience, l'entropie, le temps, la mort, les limites de l'image et du corps, la disparition du sens.

Hill veut démanteler la vidéo comme médium d'information et de narration. La technologie vidéo devient plutôt une pratique réflexive, un moyen d'explorer notre façon de nous raconter et de nous expliquer ce que nous sommes. Gary Hill y dépose des boucles en circuit fermé, des voies d'évitement, des déviations subtiles. Ce qui a pour effet de produire une auto-perturbation de la technologie, soient des perturbations originaires qui ont le pouvoir d'en modifier l'ontologie. Hill met en scène des pertes de contrôle (les écrans sans images, les pertes de synchronisation, ...) qui déjouent la volonté technologique qui requiert précision, maîtrise, ... il veut plutôt explorer la perte de signification, par quels seuils et secousses nous sommes dépossédés du langage : voir l'encadré sur la performance. Et aussi par quelles fascinations apparaît l'image.

La pièce la plus importante de cette exposition au Musée d'art contemporain, Disturbance (Among the Jars) (1988), serait un tel moment d'auto-compréhension, une telle pratique réflexive : 7 moniteurs se présentent comme une phrase avec sa principale (à gauche, 2 moniteurs en angle comme un livre) et ses subordonnées (de g. à d., 3 moniteurs, 1 moniteur un peu décalé, puis 1 moniteur complètement à part, sur la droite). Cette phrase n'est pas composée de mots mais d'images, enfin une phrase : c'est un dispositif pour apparier l'image à une structure syntaxique, pour en donner la lecture (c'est-à-dire à lire autant qu'à voir) et multiplier les sens de la lecture : à rebours, obliques, etc.

Par des effets d'aiguillages élaborés par ordinateur, la linéarité du langage parlé est dépassée dans des récits multiples et scintillants, par des changements de direction incessants, par une « narration déstabilisante (*jarring narration*) ² » On voit les images (personnages, paysages, ...) migrer d'un écran à l'autre, les écrans sont alors autant de fenêtres sur un grand Écran, comme si l'image n'était plus un objet ou un laps de temps, mais quelque chose qui se dissémine dans l'espace (des mots, de la culture) et imprègne celui-ci. Comme si l'image ne se déployait jamais que dans l'espace du langage. Hill à ce sujet se réfère aux Remarques sur les couleurs de Wittgenstein quand celui-ci fait remarquer que la couleur n'est pas tant un objet mais un phénomène lié à notre façon d'en parler, lié à notre façon de lier le visible au langage.

On découvre paradoxalement que la parole n'est pas la seule façon de produire des parcours dans les possibles du langage, l'image nous conduit à considérer le sens comme position dans un espace monologique du langage. Depuis toujours les mots auraient une spatialité et aussi une temporalité linguistique. Il ne s'agit pas pour Hill d'illustrer une linguistique électronique : ses dispositifs électroniques proposent seulement des re-lectures et des ré-écritures qui explorent nos modes d'auto-

compréhension (d'une société par elle-même, de l'individu par lui-même). Ainsi le vidéogramme Incidence of Catastrophe (1987) propose une re-lecture de Thomas l'Obscur de Maurice Blanchot, quand le texte devient un tumulte d'ombres et de lumières qui spatialise le texte. Chez Blanchot le texte devient murmure au seuil du silence, mais surtout semble surgir du silence plutôt que de l'auteur : le texte chez Blanchot apparaît comme écriture qui s'écrit³, parole qui se parle (Heidegger). La vidéo développe cette extériorité performative d'un langage qui se génère et qui génère du même coup un monde.

Une syntaxe du décalage

L'espace dans lequel prend place la série (7 écrans) de Disturbance, est lui-même un interstice, qui sera modifié par les modifications syntaxiques, par la variation des mouvements de lecture. Comme si on pouvait attendre un nouveau déroulement de la langue : le langage devient une réalité physique, le « déroulement (unfolding) », soit donc aussi le déploiement, de la langue devient un phénomène matériel. Dans Disturbance, un serpent passe d'un écran à l'autre, ainsi la langue aux « lettres d'écaille⁴ » devient un python aux écailles de lettre.

Hill explore la relation syntaxique entre la parole et l'image, quand la voix génère de images et quand l'image se donne à lire. Par des effets de disjonction ou de décalages, il cherche à mettre en évidence une dépendance syntaxique profonde entre le voir et le dire. Il s'agit de révéler combien les choses sont d'emblée des tressages de discours (du visible et du dicible), des recoupements entre faisceaux d'objectivation : révéler les bruits, les décalages, les ratées de ces tressages interlinguaux. La vidéo, par sa capacité de mettre en jeu des processus temporels complexes⁵ en déplie les coïncidences et les oppositions. Ainsi, à certains moments, les écrans de Disturbance semblent projeter des images différentes d'un même paysage, mais ce sont de légers décalages dans une même séquence. Le décalage temporel semble ouvrir l'image spatialement, il ouvre des points de vue différents et simultanés.

Un nouvelle forme de décalage résulte d'un procédé de double inversion : dans Why Do Things Get in a Muddle ? (1984), Hill introduit une phonétique inversée : c'est-à-dire que des paroles sont inversées puis de nouveau inversées pour redevenir reconnaissables : subtile perturbation qui ouvre un seuil entre l'endroit et l'envers mais aussi entre le confus et l'intelligible. Ouvrir des seuils entre un langage et sa phonétique inversée, entre le langage enfantin et le jargon philosophique, entre des langages « étrangères » l'une à l'autre. Sur cette question, Hill et Quasha, éditeur américain de Blanchot, se révèlent très proche de l'esthétique blanchotienne qui préconise une connaissance à la limite, une connaissance par la limite ou par le seuil : corps/âme, langage/esprit, terre/histoire. D'ailleurs, Quasha, et aussi Stein, qui ont le mérite d'avoir introduit Hill aux grands thèmes gnostiques et philosophiques (Blanchot, Heidegger), se trouvent en position de développer ces thèmes dans le catalogue du musée ainsi que dans des monographies spécifiques aux installations de Hill (HanD HearD, Viewers, Tall Ships) : ils continuent à participer aux installations de Hill comme « projections del'espace-texte⁶ ».

L'espace interstitiel

L'image n'est plus l'événement principal de l'installation, ou du moins reste événement en autant qu'il s'agit de donner une image du langage. Ce moment renoue

avec la spatialisation du langage proposée par Mallarmé, ouvrant ainsi les interstices entre les mots à toute l'étendue de la page. Gary Hill accorde une telle importance à ces « blancs » entre les mots qu'il leur consacre des écrans vides d'images, qui demeurent inanimés entre les écrans-pleins-d'images, (dans la série de 23 écrans de Between Cinema and a Hard Place, 1991 — pas au musée). En fait c'est toute la page, ou encore tout l'espace du visible, qui devient un vide interstitiel afin d'accueillir la lumière, — tout à la fois la lumière est l'absence qui révèle la présence, est l'interstice qui révèle le plein des choses.

L'absence entreprend de rythmer la présence, et pourtant reste inaperçue : absente. Retrouver les blancs, les absences, c'est restituer la part invisible de l'événement, c'est restituer l'événement à l'invisible. On ne saurait s'en tenir à la continuité visible des images, à l'articulation compréhensible des contenus linguistiques. L'événement, tel qu'il est parlé et vu, tel qu'il apparaît redevable à l'invisible et l'incompréhensible, implique à la fois la forme et le contenu, le proche et le lointain, l'espace et le temps, — dans une rencontre qui est l'Ouvert d'un monde qui apparaît dans toutes choses⁷. Toutes choses surgissent du monde et s'y confondent de nouveau. C'est ainsi que la lumière et la parole produisent les choses, lesquelles ne sont que perturbations dans un continuum verbal et lumineux, laissant celles-ci se dissiper dans l'obscurité des moniteurs aussitôt qu'ils sont éteints.

Ce blanc interstitiel qui devient tout l'espace du visible, cette restitution à l'invisible, — Gary Hill l'a poussé davantage dans deux installations plus récentes, Reflex Chamber (1996) et Midnight Crossing (1997) font usage d'une lumière stroboscopique qui inondent d'éclairs de lumière blanche très violents qui ponctuent, effacent, renforcent les images (et aussi les propos sur la bande sonore) vidéo-projetées sur une table ou sur un écran. D'emblée ces images apparaissent graduellement avec notre accommodation rétinienne à la pénombre. Mais avant que nous puissions saisir la continuité d'une narration, avant qu'une idée plus claire puisse surgir de ces fragments crépusculaires, un flash violent nous rejette dans l'éblouissement, une lumière trop vive rythme de façon tyrannique l'apparition des images depuis l'obscurité. En laissant notre œil se défaire de l'éblouissement précédent, quand celui-ci cherche à saisir les images qui se forment dans la pénombre (sur la table, sur l'écran), nous rendons celui-ci vulnérable à la prochaine décharge lumineuse, le photo-électro-choc de 10 000 watts, la révélation fulgurante du vide.

On croit à chaque fois porter un regard qui prend la mesure de la situation, — mas on est aussitôt rejeté dans l'aveuglement. Pour maintenir l'illusion qu'un point de vue est possible ? En fait, les modifications de la lecture et du visionnement, soit donc la modification de la syntaxe commune à la parole et à l'image, induirait une modification de notre perception de la lumière comme déploiement discursif et spirituel, ou encore une modification de notre perception du langage comme transluminescence spatiale.

Le recours aux philosophes

Gary Hill se sent plus proche de la philosophie (Wittgenstein, Blanchot, Heidegger, Derrida) que de l'art, plus préoccupé d'épistémologie que d'esthétique. Il ne s'agit pas d'en produire des parallèles laborieux, mais d'en re-jouer certaines idées, soit de faire de celles-ci des stimulations très concrètes : Gary Hill cherche à rendre concrets des processus de cognition et de perception. Cela devient une philosophie « à travers le

miroir », expliquée par Alice (celle de Carroll, mais aussi de Wittgenstein, de Heidegger, ...) dans la demeure du langage. Dans une installation de 1994, Hill fait lire un texte philosophique par une enfant, jouant sur la disparité entre la lecture hésitante de l'enfant qui réduit le texte à une succession de mots qu'il doit prononcer et la complexité de la pensée de l'auteur. Remarks on Color (1994), où la fillette, gracieuse et concentrée, lit Wittgenstein sans trop comprendre, deviendrait une métaphore ironique de Hill qui relit Heidegger sans « trop » comprendre ?

Heidegger intéresse Hill comme penseur de la technique qui confronte la vidéo à sa fonction de reproduction. Dans Red Technology, (pas au musée), 2 pages de Heidegger sont projetées dans un coin de la salle et simultanément lues de façon à en faire un événement phonétique perturbé. Le texte fait état du caractère originaire du partage entre le matériau et la forme dans tout ce que l'homme produit, quand il reste redevable d'un tel partage⁸. Dans Between cinema and a hard place (1991) Hill fera usage de passages de Acheminement vers la parole de Heidegger, la vidéo explorant le rapport entre la poésie et la pensée que Heidegger situe au-delà des paramètres usuels de temps et d'espace. « J'essaie d'expliquer par une syntaxe vidéo certains propos de Heidegger [...]. J'utilise une technologie particulière qui, d'une certaine façon, contredit mais à la fois suggère une poétique différente. »⁹

Nos dispositifs techniques sont des projections de notre esprit, mais ce sont bientôt les dispositifs réflexifs dans lesquels l'esprit trouve sa propre articulation poétique. C'est une question médiologique à laquelle peur de philosophes se sont penchés : pourtant Nietzsche utilisait une machine à écrire dès 1879. Si la machine à écrire est façonnée par le langage, les machines productrices d'images et de textes n'ont-elles pas pour effet inverse de façonner le langage ?

Le 5e écran de Disturbance introduit le Philosophe Derrida¹⁰ ainsi que des fragments gnostiques. Jacques Derrida marche de long en large en répétant tour à tour : « Ces pierres vous servirons ... comment prier ... quand vous ferez le deux un ... qui suis-je ... pour partager? ... » Le 6e écran introduit un visage-paysage féminin sur fond de pays cathares qui nous exhorte en dialecte corse, par intermittence, « Soyez témoins ». Quasha & Stein définissent la géognose comme connaissance par voie du paysage, quand il ne s'agit pas seulement de voir le paysage mais de l'entendre. Hill ne craint pas de donner à cette écoute une connotation politique. Heidegger rappelle que le langage vient de la terre : la vidéo tente de rendre sensible cet événement liminal, il nous fait entendre l'histoire « dans » la terre, quand le « site récite » (cf. « Site Recite (A Prologue) », 1989).

Quasha et Stein définissent la logognose comme mouvement de l'esprit qui se connaît de s'engager dans un texte, de prendre corps parlant ou encore de traverser un médium. On pourrait parler de videognose lorsque l'esprit se connaît par les perturbations de la parole, de l'écoute et de la lecture, que permet le médium vidéo, dès lors que ce médium nous interroge en retour. Nous sommes portés à interroger l'au-delà, à interpellier les fantômes. Mais c'est la parole et celui qui parle qui sont mis en cause, : « fais-toi connaître [Stand, and unfold yourself] ! », dans une exhortation que Quasha & Stein reprennent à Shakespeare. En fait, c'est le langage — faisant l'expérience de sa limite — qui nous interroge. Après avoir si minutieusement élaboré Disturbance, peut-on en attendre une question en retour ?

Topologie du temps

Pour Gary Hill, la vidéo permet de recréer le « milieu de la fascination¹¹ » dont parle Blanchot, lorsque le regard devient lumière dans la passion de l'image qui nous touche et à la fois se retire hors du réel. Certes toutes choses sont perturbations des la lumière. La lumière est un continu dans lequel les choses sont des plis, des débordements subits, des vacillations sur le seuil, avant d'aller se fondre à nouveau dans l'indiscernable. Les objets sont toujours sur un seuil d'incandescence : ils émergent et disparaissent dans la lumière, création et destruction de l'individualité au sein d'une continuité, répétition déguisée et décalage dans une durée.

Que ce soient les exercices de visualisation de Yeats, ou les contemplations vidéognostiques de Hill, il s'agit — selon Quasha & Stein — de créer des « mystères topologiques ». Torsions, inversions, décalages. Quasha et Stein nous proposent des préceptes énigmatiques qui placent notre monde propre et le monde de l'étrangeté dos à dos¹² : « deux mondes en un seul égalent l'autre. » On pourrait dire ce modèle extatique : l'un subit une dilatation qui lui permet de contenir l'autre ainsi qu'une image de lui-même, bientôt ce un-dilaté se résorbe pour égaler l'autre. Le continu (un) possède en lui-même cet autre qui le rend possible. « Chaque un possède un deux en lui-même. Son Réel se donne en tant qu'autre. »¹³ C'est par la torsion de l'un-continu (la vie, la lumière, le monde, le langage) sur l'autre qu'il contient en lui-même que surgissent et disparaissent aussitôt les individualités. La vidéo devient un « horizon » de ces apparitions et disparitions, lorsque — selon Hill —, par le continuum fluide du signal vidéo, « une topologie du temps devient accessible¹⁴ ».

Faut-il rappeler que ce temps est toujours le nôtre. En faisant du temps la question principale de la vidéo, Gary Hill exige du spectateur de prendre le temps, mais lui donne aussi ce temps quand, au terme d'une remontée verticale, dans l'axe du langage, « chaque instant était finalement devenu tous les instants ... l'obscurité celait une certaine clarté en elle-même ». Le lecteur n'aura pas manqué de se demander si une installation comme Disturbance, en tant que dispositif réel, **fait** bien tout ce que Quasha, Stein, Hill, d'autres encore et nous-mêmes ici, peuvent en dire, en invoquant tour à tour Heidegger, Derrida, Blanchot, etc ? Après tout, ce n'est que de la quincaillerie électronique, avec quelques mètres de bande vidéo. Qu'importe, si les idées de Heidegger, Derrida et Blanchot vous paraissent intéressantes, cela suffit. Si cela ne suffit pas, alors les débats sur le rôle de la télévision dans notre perception/construction du réel, tout cela doit vous paraître également inutile, bien que cette quincaillerie électronique soit déjà « installée » chez vous.

¹. Stephen Sarrazin « A discussion with Gary Hill », in Gary Hill, Chimaera Monograph, 10, Édition du Centre International de Création Vidéo Montbéliard Belfort, 1992, p. 76.

². « flickering facts in a jarring narration » : *jarring* signifie tantôt mettre en jarre (les tubes vidéo), ou déstabiliser. George Quasha & Charles Stein « Two Ways at once, (performative reading — the inside story) », (trad. « Deux sens à la fois (lecture performative — l'histoire retournée) » p. 20-39), in Gary Hill. Catalogue Musée d'art contemporain, 1998, p. 44.

-
- ^{3.} L'étude de Foucault sur Blanchot, « La pensée du dehors » (1966), Michel Foucault, Dits et écrits, Gallimard, 1994, I, p. 518-539, aura été une médiation capitale pour les lecteurs américains de Blanchot que sont Quasha et Hill.
- ^{4.} Et non pas « lettres qui s'écaillent » Cf. « scaly-lettered » Two Ways at once, p. 45,
- ^{5.} « Gary Hill, Inter-view » in Gary Hill, Stedelijk Museum Amsterdam / Kunsthalle Vienna, 1993/94, p. 14.
- ^{6.} George Quasha et Charles Stein, HanD HearD. Liminal objects, Station Hill Arts, Barrytown, 1996.
- ^{7.} Gary Hill se réfère principalement au volume de Heidegger, On the way to language, San Francisco, 1971, 208-211. Cf. Acheminement vers la parole, trad. J.Beaufret, W.Brokmeir, F.Fédier, Gallimard, 1984.
- ^{8.} Gottfried Boehm, « Time Present. A Perpetual Coming to Fruition », in Theodora Visser (ed.) Gary Hill : Imagining the Brain Closer than the Eyes. Basel, Museum für Gegenwartskunst Basel; Ostfildern: Cantz, 1995, p. 34-35.
- ^{9.} Hill in Sarrazin, p. 83.
- ^{10.} La pensée de Derrida apparaît influente dans plusieurs œuvres de Hill. Voir notamment Jacques Derrida, « Videor » in Passages de l'image, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 158-161. (catalogue d'une exposition collective montrée en France, en Espagne et aux USA qui comprend des œuvres de Hill).
- ^{11.} cf. Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Gallimard, 1978, p. 29-31.
- ^{12.} Ces préceptes s'apparentent à la sagesse du Tao : « Le vide de l'être / médite la racine de toutes choses. / L'être / Considère ses manifestations. Tous deux sont un ... » Lao tseu Tao te King, trad. Ma Kou, Albin Michel 1984, p. 17.
- ^{13.} Quasha et Stein, Two Ways at once, p. 30 .
- ^{14.} Gary Hill, in Shizuko Watari & Gary Hill, « Questions & Answers », Gary Hill. I Believe It is an Image, Watari-Um, 1992.