

Spectres vidéo
Visages écraniques (vidéo)

Publié :

«Les Spectres vidéo. Thèmes dans la vidéo internationale récente», *Cahiers*, 33, Printemps (mars) 1987, p. 30-38.

Les spectres vidéo — thèmes dans la vidéo internationale récente.

Le narratif sans sortie de l'histoire

La perversion et la dérivation des codes narratifs a fait disparaître l'intériorité profonde, cette résonance monologique et inflexible qui ne tolère pas que tout ce qui bruisse ne soit son écho. Les intériorités sont ouvertes et poreuses : la vidéo ne mime pas un espace de réception, elle est devenue elle-même une intériorité nouvelle. La mise en jeu de l'auto-observation, qui animait de nombreuses expérimentations vidéographiques ces dernières années, semble annoncer une nouvelle vocation figurative de l'image.

L'intériorité n'est que le recul, la distance, l'extériorité nécessaire pour construire un point de vue unitaire. À propos peinture (Daniel Dion & Su Schnee, Canada, 1985, 17 min.) pose la question : comment savoir ce que c'est qu'être humain, lorsqu'on l'est soi-même? Un tel point de vue n'est possible que si on occupe une position qui n'est pas par avance constituée par d'autres points de vue. Le dispositif cinématographique apparaît comme une métaphore de cette neutralité postulée : l'image est projetée depuis un point qui échappe au spectateur, sur un espace écranique rigoureusement neutre. Les artistes vidéastes ont longtemps "traité" les images davantage qu'ils ont filmés eux-mêmes. Ils attestent par là l'impossibilité de se donner une « prise » dans la réalité - se donner une nouvelle image - sans par avance interpréter à partir des modes de représentations actuels. Car toute perception apparaît bientôt n'être qu'une reproduction du réel. Il ne saurait y avoir de « prises » immédiates et originales, mais seulement l'illusion créée par un dispositif narratif, de se donner celles-ci.

Avec le retour du narratif, c'est-à-dire le néo-narratif de ces dernières années, on assiste à une résurgence de la recherche de l'immédiateté et de l'origine. Une production récente de Bill Viola (dont nous rendons compte ici) se présente comme

« vidéo sous forme de voyage mythique qui nous conduit vers une conscience des relations - symbiotiques et évolutives - entre le monde matériel et les dimensions métaphysiques. La perception de la réalité est renouvelée de fond en comble, est libérée de l'action normative des interprétations de l'histoire officielle, et se remplit d'images de la nature. »

<Kathy Rae Huffman (Contemporary Art Television Fund Curator/Producer), ICA News, Boston, august 7, 1986.>

Cependant, outre le risque de « fixer » la représentation aussitôt qu'elle est remise en jeu, d'en donner la clôture aussitôt qu'elle advient à un sens, la nouvelle narration en vidéo représente une occasion de « raconter » les choses du monde qui ne soit pas avant tout une façon de s'en protéger dans l'exhaustivité d'une culture. Ainsi on préférera « raconter » la reproduction elle-même, produisant par là une reproduction accélérée de la reproduction, qui en fait voir les rouages <Margaret Warwick, « New Narrative Video », London Video Arts, 1984, p.17.> Dans les vidéo narratives que nous examinons ici, alors même que l'on construira des fictions, ce sera à partir de fictions existantes, ou encore sur fond d'une représentation dominante.

15ième Festival International du Nouveau Cinéma et de la Vidéo de Montréal, du 16 au 26 octobre 1986.

Les visages écraniques

Ainsi dans À propos peinture, des images documentaires à contenu ethnographique sont perçues à travers des visages devenus transparents et mobiles. Le visage humain, semblable à un vitrail opaque ne cesse de nous regarder par delà la ruine des continents : il revêt une signification universelle alors même qu'il perd son identité, devient l'écran de toutes les projections spectrales <En optique, images juxtaposées formant une suite ininterrompue. En physique des rayonnements : distribution (due à une variation) des fréquences sur un domaine continu et étendu.>. Car c'est encore sur le visage que s'inscrit la mort aux couleurs fauves, la pétrification du cri, la contorsion de tout le corps. Le visage devient l'espace projectif <Pour éviter que se reconstitue un espace de la représentation, les peintures classiques (Ruysdael, Bosch, ...) nous sont présentées - par précaution - penchées sur le côté à 90 degrés et le tout est présenté sans commentaires.> qui recueille la simultanéité des points de vue culturels (Afrique noire, Tibet, Arctique, Europe, etc.), ou encore la démultiplication des pôles énonciatifs. C'est ainsi que l'on projette des images sur des formes pour les désigner comme images, pour désigner une circulation entre le fond et le premier-plan. Le visage est lui-même une image, n'est plus la manifestation d'une intériorité. De Watching Out - A Trilogy (Pays-Bas, 1986, 13 min.), Nan Hoover dit : « J'ai voulu créer une tension entre une silhouette qui semble à la recherche de quelque chose et l'arrière-plan qui est un dessin. [...] le dessin semble être à l'intérieur même de la tête du chercheur, avec ses rayons qui s'en échappent » <Catalogue..., p.84.>.

Nous ne pouvons nous retrancher dans le rôle d'observateur, nous ns pouvons trouver un point de fuite en nous-mêmes d'où nous pouvons revenir au monde. Dans la nouvelle narration, le point de vue de l'action doit apparaître et ne saurait rester caché avec l'usage du style indirecte. Le narrateur ne saurait s'approprier

toujours le même personnage. Un même personnage devient, tour à tour, chacun des protagonistes : succession mais aussi simultanéité. On découvre que chaque rôle ne tient qu'à son opposition et son accord à une multiplicité d'autres rôles <Cf. Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Minuit 1979, p.40; Au juste, Minuit 1979, p.37. Philippe Lacoue-Labarthe, L'Imitation des modernes, Galilée, 1986, p.277.> : l'agresseur devient victime, le spectateur devient acteur. L'instabilité des rôles caractérise ce que nous pouvons appeler l'"inter-sujet" postmoderne. Celui-ci dénonce l'autonomie et la dissimulation du sujet de l'énonciation en le désappropriant : il est toujours impropre, labile, en perte d'identité. La vidéo est l'espace d'un tel sujet lorsqu'elle révèle le pôle de l'énonciation, met à jour la production de l'image <L'opérateur d'une caméra apparaît dans le champ de celle-ci par le moyen d'un moniteur qui diffuse simultanément ce qui apparaît dans le champ d'une deuxième caméra pointée sur lui.> grâce à ses capacités illimitées de rétroaction. Tout ce qui est vu n'est jamais un simple objet posé là et constitue la possibilité d'un point de vue, devient en quelque sorte un des sujets de la représentation. En effet, tout ce qui est vu affecte notre façon de voir, c'est l'effet d' « hétéroscopie » .

La recherche de la conscience médiatique

Ainsi donc l'intériorité elle-même n'est qu'un point de vue, les sentiments que nous croyons les plus "naturels", etc. tout n'est que fictions. Ce qui ne veut pas dire que rien n'a d'importance, il faut au contraire jouer son rôle jusqu'au bout puisqu'on ne saurait exister autrement, en étant attentif aux retournements possibles. Dans Les trames du rêve (Anne-Françoise Perin, RFA, 1984, 43 min.), celui qui cherche est en même temps celui qui fuit, etc. Cela commence par un massacre dans un restaurant. L'héroïne (interprétée par Katharina Thalbach) - en manteau de cuir et tutu - incarne un assassin des plus distraits. Elle tue parce qu'elle est morte, elle détruit tout dans l'espoir de voir surgir la victime comme ce qui lui était destinée, qui portait la marque indélébile d'une perte et n'a survécu que quelques instants, comme par avance marquée par cette destruction. Il semble que ces crimes n'ont d'autres causes que le désir de connaître la peur des victimes, mais leur mort est si abrupte qu'il n'entendent pas la détonation qui les abat. Cette détonation se prolonge indéfiniment dans le regard de l'un des clients attablés, qui assiste à la scène depuis un écran TV, enfermé dans sa trajectoire de personnage, et qui deviendra à son tour le poursuivant. La poursuite nous perd dans des kilomètres de couloirs, fait de l'architecture urbaine un labyrinthe <Cette vidéo offre quelques ressemblances avec Incident de parcours, un film de Donatello Alunni Pierucci (Italie, 16 mm, 65 min.) également présenté au Festival, aussi je saisis l'occasion de quelques remarques. Rebelsky, comme l'héroïne de Trames..., veut tuer pour rejoindre celui qui n'a pas peur, pour créer un lien dans la peur. Or sa victime n'a pas peur parce que pour elle la mort ne peut venir que d'en dedans, ce qui ne l'empêche pas la guetter de ce côté-là, dans les transformations mentales qui accompagnent la vieillesse, la maladie, etc. Kafka aurait dit à son médecin : vous me tuez si vous ne me tuez pas, c'est-à-dire - vous me laissez m'aliéner. Rebelsky en est à ce point - chaque mot est pour lui un assassinat, car il

le détourne de la mort glacée dans laquelle il veut se maintenir : celle qui fait de lui un assassin sans mobiles. L'incident de parcours c'est d'avoir vu de trop près sa victime et de se découvrir des mobiles.>.

On admire dans Monsieur Léon (François Girard, Canada, 1986, 13 min.) des images superbes, rendues baroques par une légère distorsion des architectures. Ce ne sont pas seulement les décors qui se trouvent infléchis mais aussi la trajectoire des personnages : il faut définir sa quête pour ne pas être happé par celle des autres. Remettre un colis équivaut à vendre un tableau ou regretter un ami en jouant au billard. Les secrets sont peut-être personnels mais "l'argent regarde tout le monde" et fait paraître toutes les dérives anonymes. La subjectivité n'est plus le principe organisateur de base du narratif.

Dans Les trames du rêve, on ne sait plus ce qui cause la peur, la poursuite fait de tous les chemins un labyrinthe. La vidéo (les images de cette bande sont de Claude Mouriéras) permet les raccourcis les plus inattendus dans le code habituel de la représentation. La trame narrative est toujours devancée. Les portes de l'ascenseur s'ouvrent directement sur la rue, une ménagère lave et étend son linge dans le métro, le trajet en auto est simultanément à une poursuite - avec coups de feu, collisions, etc. - que l'on peut voir sur un écran vidéo dans le véhicule. Alors que ces raccourcis et ces ellipses contribuent à construire une vision du monde comme bibliothèque, où nous avons simultanément (random memory) accès à tout (l'information si nous avons le code, les biens si nous avons l'argent, etc.), Les trames du rêve nous conduit effectivement dans une bibliothèque : nous étions poursuivis dans le labyrinthe, nous sommes nus dans la bibliothèque.

L'héroïne semble chercher jusqu'où peut la conduire ce jeu des simultanités. Les yeux noyés, la bouche belle et quelque peu barbouillée, elle semble regarder par le blanc de ses yeux et cherche quels courants invisibles produisent les coïncidences. Car - sous le régime de la simultanéité instauré par la télévision - la vidéo rappelle l'écart et la disparité. L'héroïne de Les Trames du rêve cherche désespérément à retrouver la coïncidence médiatique. On la voit essayer fébrilement d'ajuster les boutons d'un téléviseur, tenter de redonner à l'image et au son la même incidence. Car la vidéo produit le sens en introduisant des écarts (dans la juxtaposition d'une voix avec une autre, d'une image et d'un texte, etc.) dans tout ce qui irait - autrement - se fondre dans l'évidence, et qui contribue à construire cette évidence.

Nos pas sont dirigés par des trames invisibles mais déterminantes, un baiser présente ce caractère spécifiquement "déterminé" c'est un mouvement de séparation qui est projeté à l'envers. Dans une perspective que nous ne soupçonnons pas, le temps va dans l'autre sens. Nous ne savons rien de cette trame, comme recoupement de perspectives, sinon qu'elle est un destin arbitraire, un déterminisme non-rationnel à la façon des courbures de l'espace-temps einsteiniennes. En ce sens, l'intériorité vidéo retrouve cette autre intériorité où la puissance d'image d'un sujet est éprouvée sur fond d'obscurité : l'intériorité du rêve. Mais le rêve ne doit pas seulement être une métaphore qui permet

l'importation de concepts psychanalytiques. En vidéo les images ne sont pas projetées dans l'espace neutralisé d'une nuit de sommeil. Estomper la limite entre le rêve et la réalité, c'est délimiter autrement la réalité, c'est passer dans le rêve lorsqu'on le découvre comme réalité. Il s'agit alors d'une réalité qui est soumise à des processus primaires : les événements, les objets et nous-mêmes sont le résultat de condensations, de déplacements, de substitutions, etc. Le réel est devenu lui-même un processus de symbolisation dont les effets vidéo (juxtapositions, superpositions, simultanéité, décalages, ellipses et enchaînements) sont autant de moments "réels" <"Je ne donne pas l'image à voir comme étant du réel mais comme la réalité de l'image", Léa Lublin, Vidéoglyphes, 2.>. Les actes de l'héroïne rebelle de Les trames du rêves n'en sont pas moins plausibles, ils la conduisent dans une citation cinématographique où elle converse avec Marlon Brando. Le spectateur est tenu en haleine par une économie de la narration qui semble davantage exprimer une "nécessité" qu'un système d'intelligibilité. En effet, seul l'invraisemblable a des chances d'être vrai : la plausibilité absolue c'est l'absurde, c'est-à-dire le totalement absurde, car le plausible rationnel est construit, donc douteux <Ce qui évoque pour moi, encore une fois, Incident de parcours, le dialogue entre l'assassin et sa victime est incroyable : absurde. Il pourrait l'être davantage si l'on imaginait, dans ce dialogue entre deux personnes dont l'une possède une arme et l'autre le sait, qu'ils se disent les mêmes choses mais qu'il n'y pas d'arme. Cela exhumerait ce qu'il y a de violent dans le simple fait que quelqu'un soit différent de ce qu'on est, en quoi cela interroge - et peut-être conteste - ce que l'on est. Ce qui fait bien ressortir la différence (énoncée par Rebelsky) entre savoir des choses sur l'autre et le connaître : je ne veux rien savoir de l'autre, le connaître ne me confronte pas à la tâche impossible de réduire la différence.>.

Mimer une sortie de l'impasse

On ne sait répondre à l'absurde que par l'absurde. Les êtres humains ont de tout temps répondu au non-sens en posant des gestes aberrants (délinquance, violence, fuite dans la folie, etc.). Iran : Adrift in a Sea of Blood (Ronald Hallis, Canada/Iran, 1986, 25 min.) présente le témoignage troublant de gens qui - d'une part - tiennent tous exactement le même discours, et qui cependant manifestent tous un désir de réalisation personnelle : - Ce monde-ci est recouvert d'un grand voile noir, de l'autre côté il y a un monde beaucoup plus vaste et tant que je serais de ce monde-ci, seul le martyr peut donner sens à ma vie; je cherche un front dans ma vie et je le trouve dans la guerre contre l'Iraq. On entend ce propos : - combien sont malheureux les parents qui n'ont pas encore de tombes à visiter.

Pour les individus et les groupes sociaux qui ont le sentiment d'être dans une impasse, la guerre est la solution. C'est le recours violent de ceux qui ne croyaient plus que les choses pourraient changer. Sylvie Blum et Carmen Castillo, dans État de guerre : Nicaragua (France, 1986, 50 min.) nous présentent la "banalité" de la guerre. D'abord il ne se passe rien, les nouvelles sont faites ailleurs. On se demande si la guerre n'est pas devenue le mode de "vie" d'une société. Un jeune

soldat semble davantage animé par un désir de faire quelque chose de sa vie que par des convictions : au combat il n'est plus un rouage dans une machine, la guerre ramène les choses dans une perspective plus humaine : un fusil contre un fusil ! Ces vidéos n'incluent pas de commentaires. On nous montre des choses et c'est déjà en dire assez. En dire plus, c'est retirer toute consistance aux réalités pour fabriquer l'information.

Dans Voix secrètes de Silvio Soldini (Italie, 1986, 70 min.), on voit des gens qui - bien qu'ils soient engagés dans une impasse - semblent poursuivre leur vie selon des axes particuliers. Le sens qu'ils peuvent avoir pour nous ne pèse pas lourd. On peut donc les filmer sans remous, ce qui nous donne le sentiment de les observer de façon objective. La question qui se pose alors c'est : à partir de quand apparaî-t-il qu'on les dérange, et aussi à partir de quand, très exactement, apparaît-il qu'ils sont dérangés, c'est-à-dire que ce sont des êtres dérangés? Un premier indice tient à la difficulté d'enchaîner les gestes quotidiens. On s'interroge aussitôt : est-ce parce qu'ils ne sauraient y parvenir, ou est-ce qu'ils n'ont cessé de nier cette réalité? En fait ils se situent sur une autre carte, ils se déplacent sur le territoire de la dépression dont ils éprouvent par dessus tout les hauts et les bas. On ne saurait dire qu'ils ont abandonné la lutte, qu'ils préfèrent végéter à l'abri du monde dans des résidences : parce qu'ils luttent constamment. En effet, comment se demander si l'on doit - ou ne doit pas - se laisser happer par ce monde, le travail, le mariage, les enfants, etc., lorsque qu'on est par avance dévoré à chaque instant par l'horreur de n'être qu'un miroir, par la terreur d'être happé par autrui ou de se trouver réduit à quelques gestes <Un des patients, Giorgio, semble complètement imbécile. Il ne fait qu'envoyer son bras en l'air en riant. Le geste est toujours le même, répété avec le même ravissement. On nous le montre jouant au ballon sur la plage, il le fait rebondir contre le mur d'un petit cabanon. Soudain il envoie le ballon par dessus le toit et il a ce geste qui semble dire alors - voyons ce n'est rien, vous voyez bien, ce n'est pas grave, ah ! si l'on devait se soucier de ça. Son geste se termine la main tendue vers le ciel. Cette vidéo - sans le traduire - nous fait passer du côté du langage de Giorgio et des autres.>

La recherche désespérée d'un sens conduit aux relations humaines les plus complexes, et parfois à une sorte d'enfermement. Dans Great Mother -Hideo, Its Me Mama, (Mako Idemitsu, Japon, 1983, 24 min.), la vision œdipienne de la mère contrarie le fils : il y répond par l'insouciance que lui permet sa jeunesse. La mère - en l'absence de son fils - se passe des cassettes-vidéo qui le représente au lever, à table, ... Mise en abyme de la vie quotidienne où le gouffre - l'abîme - c'est la mère elle-même, soit tout amour qui de plénitude devient viduité, sitôt que l'aimé devient la raison d'être de l'aimant. Alors l'aimé doit vivre pour l'aimant retrouve en lui son désir de ce que la vie doit-être : la vie du fils est mise en abyme de la vie de la mère en celle-ci (elle y « voit » sa vie), et le fils doit commencer par se hisser hors de cet abîme, sans dénier l'amour, pour rejoindre sa propre vie. En effet, dans ce qui pourrait être considéré comme une suite The Marriage of Yasushi (Mako Idemitsu, Japon, 1986, 23 min.), le moniteur vidéo est suspendu au dessus du lit du fils et déverse sur celui-ci la dévotion douloureuse de la mère.

Dans L'Incident Jones, (Marc Paradis, Canada, 1986, 9 min.) l'inscription d'un rapport amoureux homosexuel dans une chansonnette constitue une forme de dédramatisation : pourtant les rôles affectifs sont focalisés par le spectateur lui-même qui occupe la position de l'aimant : son point de vue est celui de Simon qui est en même temps le personnage aimant et l'un des réalisateurs de la vidéo, le désir conduisant le regard.

Quand l'historien est contemporain de l'événement

Avec un certain recul on acquiert une nouvelle perspective sur ce qui s'est passé, on saisit les implications d'idées qui paraissaient pures spéculations. Que se passe-t-il si nous disposons de cette perspective sur le moment? Fire without light de Alex Roshuk (États-Unis, 1986, 13 min), constitue une parodie du reportage télévisé en direct et de son idéal de simultanéité. C'est un documentaire fictif qui fait intervenir des effets d'animation sur ordinateur, où l'on peut voir - en direct - Descartes penser son Cogito. Le propos de cette production est assez précis : il ne s'agit pas d'interpréter un événement du passé mais de montrer l'histoire - c'est-à-dire ce que Descartes a représenté jusqu'à aujourd'hui - à travers les yeux du passé <"Story seen through the eyes of the past.">. Comment ses contemporains auraient vu Descartes s'ils avaient pu prévoir toutes les conséquences du coup de force cartésien.

Dans A TV Dante (Peter Greenaway/Tom Phillips, Grande Bretagne, 14 min), un effet de superposition assez intéressant est obtenu en barrant d'un X les narrateurs successifs. Ceux-ci sont également numérotés, ce qui donne une impression de progression. La narration a le pouvoir d'arrêter quelques instants le déroulement, d'isoler une figure particulière : en ce sens l'historien est le contemporain des malheureux dont il décrit le sort. Plus que cela, son discours est le montage de l'événement lui-même. Non seulement certaines figures de l'Enfer de Dante se trouvent ainsi isolées, elles sont soumises à un jeu de répétition qui a pour effet de créer un contexte particulier à chaque nouvelle apparition de la même figure, comme pour marquer le caractère interminable du destin qui les accable. Peter Greenaway et Tom Phillips parviennent à donner une expression infinitésimale de ce décalage des corps dans le temps. Tandis que Francesca nous parle dans la mort, sa nudité se dédouble, se triple tandis qu'elle répète la phrase incantatoire : « one passage in particular was the source of our defeat » <Cf. Enfer, chant V, v.130-136 : « À plusieurs coups nous fit lever les yeux cette lecture et pâler le visage; mais seul un point fut ce qui nous vainquit. Quand la riante lèvre et désirée vîmes baiser par un si preux amant, cestui, dont il n'est sort qui me délie, la bouche me baisa, tremblant d'angoisse. », trad. A. Pézard.>. Il semble que c'est leur propre histoire (et non celle de Lancelot et Guenièvre) qu'ils lisaient et qui a fait découvrir à chacun qu'il était aimé de l'autre.

Jean-Paul Fargier accélère l'effet de simultanéité dans Robin des voix (France, 1986, 30 min.), en diffusant les nouvelles dans toutes les langues, en mêlant les

récits historiques (l'actualité comme grésillement électronique) et la vie de campagne. C'est le danseur chorégraphe Jean-Claude Gallotta qui se retrouve au croisement de ces univers hertziens. Il ne dit rien, il orchestre tout ce qui se dit alentour. Poète devenu fêtu dans l'ouragan, traversé par tous les tressaillements de son époque (le « newsreel » projeté sur sa silhouette comme dans Watching Out - A Trilogy), il maintient la figure anachronique de l'homme qui ne peut parler, penser, ... mais seulement être pensé, être parlé, être actualisé : les années 70 ont développées la conscience d'être traversé par des codes, les années 80 veulent conserver les acquis des réflexions sur les signifiants, du travail de démystification de l'image, etc., dans son projet de produire la dramaturgie de la fin du siècle.

La pratique des interruptions

On peut regarder Waiting (Nan Hoover, États Unis, 1985, 10 min., 16 mm) comme on apprend à regarder les tableaux abstraits. Dans Waiting il n'y a pas d'attente puisque tout le monde est déjà là, enfin il s'agit d'une foule anonyme : la personne attendue ne s'y trouve pas. Même la personne qui attend n'existe que dans les intermittences de la foule, c'est une foule invisible, parce que nous y voyons chacun de trop près, et finalement ne voyons personne sinon des passants dont les formes se dérobent <On connaît le procédé qui permet de photographier un immeuble sans les passants inévitables à toute heure du jour : un temps d'exposition très long a pour effet de rendre les passants invisibles.> dans la précipitation du bruit de leurs pas. Je me permets cette remarque : il semblait que les spectateurs dans la salle faisaient partie de la foule, lorsque des plages de blancs sur l'écran éclairaient subitement les premières rangées, laissant apercevoir les gens dans la salle sans donner le temps de les voir.

Dans Watching Out - A Trilogy (Pays-Bas, 1986, 13 min), Nan Hoover découvre encore une fois le travail de la lumière comme modification du temps. Elle dit de Waiting, « Quand on attend pendant un certain laps de temps, nos perceptions temporelles deviennent subjectives, la réalité devient de plus en plus abstraite, les gens qui passent ressemblent à des formes qui interrompent la lumière » << As we wait over a period of time our perceptions and feelings for time become subjective, the reality more abstract, figures walking by become forms interrupting light » cf. Catalogue, 15e Festival International du Nouveau Cinéma et de la Vidéo de Montréal, p.42.> La discontinuité permet la perception, l'interruption permet la présence. Ici on retrouve dans la présence cette interruption qui nous la fait percevoir. La foule est passagère parce qu'il y a quelqu'un qui attend - c'est-à-dire un observateur. Et si l'observateur disparaît, c'est pourtant lui qui rend possible cette plage de visibilité, cette intériorité qu'il ne commande pas. Sa permanence rend possible ce registre de l'apparaître, la consistance des objets "tient" à l'immobilité relative d'un observateur sans statut ontologique.

Un chant presque éteint, de Claude Mouriéras (France, 30 min.), est une autre vidéo qui travaille l'interruption. Elle s'attarde sur la solitude des gens dans une

salle d'attente. La gare de l'Est, à Paris, n'est pas une allégorie d'un monde où on ne fait qu'arriver où repartir, c'est un monde où l'on n'a rien que soi et peut-être une valise en carton, où l'on est enfermé dans une répétition de gestes d'impuissance d'où ne s'échappent parfois que des miaulements de tendresse. À force de silence, l'émotion est devenue spasmodique, les gestes sont saccadés. L'arrêt du temps donne au corps une beauté grave, une légèreté aussi : on voit deux femmes en fichu traverser la grande salle comme des colombes. La lumière est très bleue, le ciel est très jaune.

Les danseurs de Jean-Claude Gallotta jouent de l'espace et du temps suspendu comme d'un piano invisible. Jean-Claude Gallotta, que Jean-Paul Fargier décrit comme un « danseur » en train de « se trimballer sur un quai avec sa façon visible de danseur qui ne danse pas tout en dansant », est un danseur qui ne danse pas mais qui chorégraphie des corps étrangers, orchestre des interruptions. Parfois le corps n'est plus soutenu que par la plénitude de l'espace créé par d'autres corps. Il faut ramper contre cette plénitude oppressante et danser lentement <Dans une bande vidéo on voit les choses plus vite, ce qui prend dix secondes sur la scène n'en requiert que deux sur l'écran. Le mouvement n'a pas besoin d'être aussi appuyé, il doit même être accéléré pour rejoindre les conditions perceptuelles du spectateur du petit écran. Il faut dire qu'en général le spectateur est devenu très apte à décoder le message vidéo. Les danseurs sont devenus conscients de cet espace de travail. Exemple : le "hectic style" de Karole Armitage, que l'on peut voir dans Dance+Camera (Stefaan Decostere, Belgique, 1985, 67 min.). Le ralenti est toléré s'il est articulé par une succession rapide des plans. C'est alors la caméra qui crée le mouvement. La danse a cheminé vers la vidéo (exemple : Merice Cunningham dispose un moniteur vidéo sur le trajet de ses danseurs qui travaillent en feed-back) et la vidéo est devenue chorégraphique. Les accélérations sont dues à la succession des plans et la distribution pertinente des interruptions. Il semble, après une courte interruption, que beaucoup de temps a passé lorsqu'on revient aux danseurs, ce qui permet une dense très lente.> pour échapper à une surpopulation intérieure. Chaque voyageur est absorbé par des mondes d'attentes, de nostalgies, de terres lointaines. Les voyageurs semblent totalement indifférents aux mouvements des danseurs : ceux-ci vivent l'indifférence autrement, ils se jettent les uns sur les autres en croassant quelque chose qui ressemble à un « Mamma ». Il est vrai que nous ne savons encore de l'émotion des corps que ce que Galvani découvrait de l'électricité animale dans les pattes de grenouille.

Un voyageur qui - visitant la Battersea Power Station - tomberait sur le groupe de danse Butoh japonais Sankai Juku se demanderait quels dérèglements génétiques ont créé ces albinos qui croient pouvoir mimer le savoir-faire des opérateurs de machinerie mais qui ne font que se donner un rituel parmi des machines inertes : Alter Image (Andrew Logan, Sankai Juku, David March, Grande-Bretagne, 1983, 25 min.). Mais peut-être aussi resterait-il indifférent.

La subversion vidéo

Les divers écrans sur lesquels sont projetées les images apparaissent au plus souvent hostiles, sinon imperméables au message (c'est la condition d'un écran). Dans Du Potlach, l'odeur de l'huile, (Marie-Hélène Cousineau, Canada, 1986, 30 min.), les énergies créatrices ne parviennent plus à s'insérer dans le corpus social, les artistes doivent évoquer un autre société - amérindienne - où une dépense en suscite une autre, où une action suscite une réaction. Car ils sont ignorés dans leur société, les critiques évacuent le problème de la compétence des agents mass-médiatiques et préfèrent faire valoir l'incompétence du public. Les journalistes du Devoir et de La Presse insistent sur la nécessité de parler un langage clair, d'être compréhensible et même de vulgariser. Car, pour eux, il va de soi que pour parler de l'art il faut faire de la théorie. Avec leur langage clair ils croient inciter les gens à se déplacer et aller voir ce qu'ils ont par ailleurs complètement dénaturé. Même quand ils parlent des oeuvres, ils sont plus soucieux de faire un bon "show" que d'ouvrir un espace pour les créateurs. Dans Du Potlach..., le discours de la critique d'art et les animateurs d'émissions culturelles télévisées sont tournés en dérision par l'accélération du son ou la distorsion de l'image. Le spectacle télévisé est continu, il promet de faire de tous les jours de la semaine de Beaux Dimanches.

Le discours de la critique est donc surdéterminé par la nécessité d'être lui-même un spectacle, de s'intégrer à l'institution du spectacle. Pour les agents mass-médiatiques, parler de l'art, c'est courir le risque de devenir abscons - cela tient, selon eux, à la nature de ce qu'il faut diffuser? - et aussi de s'adresser exclusivement à une élite - là encore ils considèrent que le travail des artistes n'a pas d'autre incidence sociale que de faire concurrence aux autres artistes! La nécessité de s'adresser à tout le monde revient en fait à celle de s'adresser au public visé par les commanditaires. Double surdétermination qui exclut l'argument d'un défaut de compétence en "journalisme théorique". Le discours de la critique subit des distorsions pratiquées par des groupes sociaux. Le point de vue des artistes (ils veulent d'abord être vus pour que l'on voit ce qu'ils voient selon le principe d'hétéroscopie) s'enchâssé dans d'autres points de vue qui imposent une structure hiérarchique de l'espace spectaculaire et une non-réversibilité des niveaux de focalisation <La notion de focalisation remplace l'ancienne notion de point de vue en narratologie sémiotique. Cf. Gérard Genette, Discours du récit, Seuil, 1972; Mieke Bal, "The Laughing Mice, or On Focalization", Poetics Today, 2, 2, 1981.>.

Les artistes affirment leur besoin d'être "couverts". Certains ont accepté de participer à cette publicisation-contestation en prenant soin de préciser : il ne s'agit pas de création. Mais pour d'autres il semble bien que leur activité artistique soit devenue pure dépense : un rituel pour obtenir une reconnaissance sociale, des événements pour se confirmer dans leur rôle d'artiste. Une performance nous en donne l'exemple : sur fond de musique industrielle, un artiste en cagoule - on peut lire ART sur sa poitrine - commence à maculer de rouge une bannière suspendue devant lui. La tension est forte. aussi n'est-ce pas sans surprise qu'on le voit ensuite tracer un cercle qui deviendra une figure rubiconde de jeune fille. Le public peut voir l'image se former par transparence de l'autre côté de la bannière

<Parodie de ce que Picasso avait fait pour Clouzot?> Au paroxysme de sa création, l'artiste écrit ce qui ressemble au mot ETRE, pour le souiller aussitôt alors qu'il surcharge son image et réduit ses efforts à rien. Le public, fortement attaché au mythe de la valeur, ne manquera pas de se dire : de toute façon, s'ils souillent, s'ils brûlent c'est que ça ne vaut rien.

Pour le grand public, la manifestation du 14 juin 1985 était un de ces événements d'artistes comme les autres. Car une fraction importante des activités de l'art est déjà auto-sacrificielles. On peut même se demander si Du Potlach, l'odeur de l'huile ne saurait être considéré comme une de ces manifestations artistiques dont l'existence même désigne la crise de l'art bien qu'elles n'accusent toujours que les stratégies économiques de notre société <Du potlach... souligne la nécessité d'encourager l'art, mais précise - sans procès - qu'il faut "soutenir les recherches artistiques significativement intégrées dans notre société.">. Trop souvent ces manifestations, faute de comprendre la nature essentiellement contestataire de leur visée, se sabordent souvent elles-mêmes en s'entachant d'un esthétisme qui marque leur nostalgie de l'oeuvre. Mais Du Potlach... est un bon exemple de ce que peut la subversion vidéo, sans nostalgie, contre le monde mass-médiatique.

The Flow of appearances (Tess Payne, Canada, 1986, 14 min.) entend démontrer que notre façon de conduire notre vie passe par le langage des médias. Pour agir autrement il faut sortir du flux des apparences qui nous parviennent de tout côté et même sur ces tapis roulants à la caisse des supermarchés. Il s'agit d'une surcharge perceptuelle qui sera traitée comme une abondance dont il faut se réjouir. Sur une autoroute, par temps de pluie - qui constitue alors l'écran - on peut voir une jeune femme aux couleurs criantes, avec un panier plein de fruits, se promener en bicyclette dans la circulation automobile. La réalité n'a de cesse de recevoir des superpositions aussi flagrantes et c'est cela même le flux des apparences.

La perception déplacée

Un autre vidéo, As seen on TV (David Rimmer, Canada, 1986, 15 min.) constitue également une telle perception déplacée. Le flot incessant du discours télévisuel constitue un spectre : sur cette bande la perception télévisuelle est déplacée tout simplement par ralenti sur l'image, synthétisation des couleurs. Comme si, pendant quelques instants, on serait parvenu à mettre le flux des représentations dominantes en circuit fermé, dans une "reprise" interminable. La figuration est désintégrée à la limite de l'identifiable. Les choses ne doivent encore leur présence qu'à une pulsation électronique vacillante. L'image tient lieu de perception de la chose vue : des jeunes femmes très « glamour » refont leur sourire dentifrice à l'endroit et à l'envers. C'est un monde d'images flottantes, un monde qui n'est que pur apparaître. Les jolies figurines semblent coincées dans le spectre, leur séduction n'est plus qu'un éclat à la surface de l'écran.

Six images d'une femme de Ana Christakou (France-Québec, 1986, 9 min.) superpose des paysages boréaux et six photos d'une femme. Un commentaire

remarquable fait coïncider les deux registres visuels et met en parallèle le soleil de nuit et une brûlure de cigarette sur la dernière photo. L'image vidéo tente de reconstituer la perception de cette femme, sa lutte contre la mort, son auto-destruction symbolique, le contrôle de soi dans la pose ("freezing") devant un objectif, etc. Cette vidéo illustre de façon exemplaire le problème décrit par Catherine Elwes sur le mépris de soi chez les femmes qui occupent une position d'infériorité face à la suprémacie culturelle masculine : les femmes ne s'aiment pas dans une société qui leur demande de s'identifier à une image narcissique factice <Catherine Elwes, "Behind the Pretty Face - British Women Artists working with Video", London Video Arts, 1984, p.15.>.

Dans *Le Cri perdu* (Joanna Kotkowska, Canada, 1986, 14 min.) on se prend à penser qu'il faut toujours remonter à contre-courant si on ne veut pas chuter. On se voit en suspens entre la chute qui asphyxie et la remontée à l'air libre. Il est facile de céder, de se laisser emporter par une gravité qui nous aspire de l'intérieur. Déjà le quotidien est une mort à laquelle la lucidité nous destine plus sûrement. Déjà les suicides de fond de jardin n'intéressent plus personne, on ne saurait davantage se sacrifier pour quelque idéal de la vie qu'on pourrait donner des TV-dinners aux lions de bronze du parc. Le désespoir secrète un sens de la futilité des choses qui ne permet pas de le surmonter mais qui nous empêche de nous faire encore plus mal.

School of Thought (Canada, 1986, 15 min.), de Christian Morrison, présente une juxtaposition de personnages : un homme puis une femme refont le même geste de se boutonner le col. L'homme parle d'abord à travers quelqu'un d'autre : une voix de femme. I am a Man, I am a Woman. Et aussi - I am a Frog. C'est l'être sous emprise : il devient ainsi le feu. I am Fire - et montre ses mains. Il parle la tête dans l'eau - I am Evil. Il devient la mort - il devient l'être-là : I lie here : on ne peut affirmer son être-jeté, mis-à-nu,... sans mentir. Avec School of Thought, Christian Morrison ne veut pas faire école, mais par le jeu des super- et juxta-positions il fait apparaître le fond préalable à partir duquel on agit : les pré-positions ou encore les présuppositions au sens de Culler <Cf. Jonathan Culler, The Pursuit of Signs, London, Routledge and Kegan Paul, 1981.>.

La nature primordiale : un brouillage électronique

Les théories de l'évolution ont démontré le caractère cumulatif des traits évolutifs : nous avons conservé notre cerveau reptilien, nos réflexes mammifères, etc. Selon Bill Viola, le réalisateur de I Do Not Know What It Is I Am Like, (États-Unis, 1986, 80 min.), nous avons conservé un rapport intime avec la nature primordiale. La nature est l'au-delà de la représentation : Viola veut prolonger notre sensibilité rétinienne par le moyen de la technologie vidéo afin de nous conduire aux sources de l'image, au seuil de la visibilité, et ouvrir un spectre de réception élargi. L'image, enfermée dans le dispositif illusionniste, doit être articulée de nouveau à partir d'une base physiologique. Au même titre la narration,

enfermée dans une pratique de la simulation, doit retrouver son mouvement premier.

« ... ce petit point noir qui traverse l'écran, on sait que c'est une personne, et non pas un animal, ou une petite pierre qui roule. [...] Ce mode de structuration fait partie de notre système nerveux central. Le narratif a une origine biologique, que je cherche à approcher. Et du coup, cela ne m'intéresse pas de construire les choses comme pour un film, de simuler une situation. » <Bill Viola, "L'espace à pleine dent" (entretien réalisé par Raymond Bellour), Où va la vidéo?, Cahiers du Cinéma, 1986, p.66.>

Lorsque nous reprenons contact avec la nature, nous éprouvons celle-ci comme une conscience, un regard, une présence. Dans cette bande vidéo, Bill Viola apparaît quelques instants dans l'oeil d'un hibou : il fait coïncider l'auto-portrait et la manifestation d'une nature profonde qui dépasse toutes les espèces animales particulières. Il s'agit encore d'une vision qui dépasse le spectre restreint de la perception humaine. Viola affirme la nécessité de dépasser la caméra : il évoque la perception sonar, les images de synthèse <Bill Viola, *Ibid.*, p.71.>, etc., soit donc les spectres vidéo qui excéderont la suprématie du visuel.

En effet, il ne faut pas oublier qu'en vidéo ce n'est pas tant ce qui est vu que l'acte de voir qui importe. Dans *Olivier* (René Pulfer, Suisse, 1986, 5 min.) l'enfant nommé Olivier - un fœtus in utero - que l'on voit devient notre point de référence : on croit alors voir comment lui-même ressent le monde. Ce que l'on voit alors, c'est l'espace primal d'avant la division intérieure-extérieure, d'avant toute orientation. C'est une perception d'avant la perception physiologique, une perception déplacée dans le spectre électromagnétique, comme si nous étions capables de former des images par ultra-son (comme les dauphins). Par l'effet d'hétéroscopie en vidéo, voir une personne coïncide avec la façon qu'à celle-ci de voir le monde. Est-ce parce que cette même personne ordonne par avance de son regard la plage de visibilité dans laquelle elle sera ressaisie ?

Azimuth (Klaus vom Bruch, RFA, 1985, 6 min.), nous présente cette fois-ci une figure humaine dans un spectre de réception : une "assiette" radar tourne et sonde l'espace alentour. La scansion rythmique du radar évoque les pulsations du regard et les plages de visibilité qu'elles déploient. Les trames de l'histoire déforment (parce qu'elles contribuent à leur donner forme) les objets de nos perceptions et pourtant ne sont pas elles-mêmes perçues. Le spectre vidéo serait une plage de visibilité qui se met en jeu, où se pose avec la plus grande acuité la question : comment le visible est-il possible? Dans Azimuth, le mouvement de scansion-révolution mine l'identité pour introduire un jeu de différences. Lorsqu'on voit un torse, celui-ci a une rythmique mais non pas une identité. Le torse comme identité déplacée semble assez caractéristique : on le retrouve dans Telling Motions et School of Thought, c'est un écran qui informe le regard. Si la répétition-durée semble pouvoir réinstaurer l'identité, il y a cependant impossibilité de répéter la

jouissance et la mort, comme le dit Claude Mouriéras dans Dance+Camera (Stefaan Decostere, Belgique, 1985, 67 min.), et de leur donner une identité.

La caméra cadre le corps, suit le mouvement d'un corps sans tête et sans membres, d'un corps-surface de toutes les mémoires et de la Loi. Les spasmes de l'abdomen représentent cette répétition impossible de la jouissance et de la mort. La bande vidéo superpose la giration du radar et l'enveloppe du corps. Au même titre, Telling motions (Bill Seaman, États-Unis, 1986, 20 min.) superpose le mouvement du gyroscope, des mains qui bougent et travaillent le ralenti, l'ondulation d'un dos, une épine de lumière, la giration d'un fouet, une incurvation mortelle. Les vidéastes ont découvert que le mouvement qui s'éloigne ou s'approche de la caméra (perpendiculaire) est plus fort que le mouvement latéral. La giration produit une oscillation perpendiculaire, la mise en circuit de la superposition du proche et du lointain.

De Occulta Philosophia, un Philo-mytho-lyric-clip de Gábor Body (RFA, 1985), superpose en 3 minutes une vision de l'homme au XVI^e siècle comme microcosme chiffré de symboles alchimiques, et une figure éphémère d'un homme révélé par la décharge de l'éclair dans la nuit et par la vibration hertzienne. La nature est devenue un système d'information, un "paysage vidéo imaginaire" <Nam June Paik, L'Art vivant, 55, février 1975.> où peuvent évoluer les compositions figuratives de Butterfly de Nam June Paik (États-Unis, 1986, 2 min.), et de Adelic Penguins de Kit Fitzgerald & Paul Garrin (États-Unis, 1986, 34 min.). Les expérimentations sur la perception et la communication menées en vidéo depuis un certain nombre d'années (qui ont porté les qualités plastique de l'image aux limites du brouillage de la perception) rejoignent ici une réflexion sur la représentation. La vidéo réalise ainsi le postulat de la sémiotique qui situe toutes les perceptions dans la dimension de la représentation.

De la solitude à la tempête humaine

Flaubert Dreams of Travel (Ken Kobland, États-Unis, 1986, 20 min.) est une production vidéo qui interroge de façon assez troublante l'identité des corps. Le temps y trouve l'allure mortelle d'un dimanche interminable dans une chambre d'hôtel où il n'y a rien à faire qu'à regarder les carreaux de la salle de bain. L'enfermement est en fait un arrêt du temps. Des corps apparaissent en travers du seuil, font irruption dans ce désert meublé. Le Saint Antoine de circonstance tâte du bout d'un bâton les rides et le sexe de ces corps vieilliss, comme si ce n'étaient pas des corps mais des chose venues de loin, des rares manifestations du monde extérieur. La tentation serait d'arrêter le temps, de se claustre pour l'arrêter? La narration est mise en cause comme une nécessité biologique dont l'isolement prolongé libère des formes aberrantes.

Dans Weather Diary de George Kuchar (États-Unis, 1986, 80 min.) on passe également le temps dans une chambre d'hôtel pour se mettre à l'abri non pas du temps lui-même mais des tornades de l'Oklahoma.. Flaubert... est envahie par la

fumée, Weather Diary est ruisselante d'humidité. On y scrute avec la même attention les carreaux de salle de bain ou le tourbillon provoqué de la chasse d'eau. Les modifications infimes de l'environnement immédiat sont mises en parallèle avec la production des événements sur les chaînes télévisées. D'un ton badin Kuchar recherche les signes de la catastrophe et nous fait part de ses craintes. La vidéo permet cette intimité nécessaire, nous relayons le monologue par lequel George Kuchar s'assure qu'il est encore en vie, fait le tour de son quotidien et se réfugie dans une attention minutieuse pour le détail : les TV-Dinners manifestent l'infiltration du Big-Mac-World dans la cabine de son motel. Monument météorologique, la tempête est humaine. Prelude to the Tempest de Doug Hall (États-Unis, 1985, 14 min.) situe d'emblée l'orage dans l'agitation industrielle, ce qui répond bien au propos de George Kuchar pour qui le monde extérieur est devenu un spectrum vidéo, un vaste champ magnétique susceptible de provoquer un orage.

Le commentaire de Weather Diary est d'une banalité géniale : il n'importe pas de savoir si Kuchar s'efforce de ressaisir les effets de la peur devant la tornade ou si celle-ci serait davantage le reflet d'une métamorphose d'un nouveau Grégoire Samsa. Car la tornade est un événement télévisé en permanence par le Tornado Report 24h sur 24, elle ne sera jamais sur l'écran qu'une turbulence électronique ou un monstre de science-fiction des Late Shows : elle sévit avant tout dans le flux continu des images télévisuelles. George Kuchar veut échapper à la peur ("I've got to escape, give me the TV Guide") en regardant la TV qui le renvoie à sa peur. La convergence des deux discours ("that sandwich was good, just what I needed" et "storm is moving") est irrésistible et pourtant leur coïncidence comme telle ne présente pas d'intérêt : la tornade devient événement grâce à la télévision et la télévision transmet l'événement < - « the tornado strikes down because of TV and TV replays the event », Georges Kuchar.>. La télévision est aujourd'hui la forme fictionnelle dominante. Elle réalise l'idéal de la narration instantanéé, si bien qu'elle peut « raconter » la réalité elle-même. La vidéo permet d'introduire un écart entre la construction et la diffusion de l'événement.

On retrouve cette construction dans Sculpture du brouillard (Fujiko Nakaya, Japon, 1983, 15 min.). L'agoniste est un élément naturel - le brouillard, même s'il est généré artificiellement - et aussi une création vidéo. Un tambour monumental est installé au cœur de la brume, comme s'il fallait par une gestuelle percutante en dissiper le silence, combattre ce brouillard qui s'impose à nous comme un message de l'inconnu. Car les réalités du monde naturel, tout particulièrement les êtres vivants, sont des émetteurs et des récepteurs de signaux. Le monde naturel est un océan hertzien, parcouru en tous sens par des vagues électromagnétiques aux intensités variables. Le Mount Fuji de Ko Nakajima (Japon, 1985, 20 min.) est un émetteur de messages. Nos pensées, nos impressions à l'égard de la montagne sont autant de messages émis par celui-ci. La montagne nous parle mais sans nous donner d'information, elle nous renvoie à nous-mêmes d'une certaine façon : "Mount Fuji is a stormy mountain, as turbulent as the heart of man." (Ko Nakajima). Forme monumentale, le Mont Fuji devient un paradigme

(comme le visage dans le recouplement des perspectives) dans le château de cartes postales qui pivotent, reconstituent des perspectives, etc., de Ko Nakajima. Les images se fondent dans la réalité et en sortent : celle-ci est elle-même un Aniputer, une gigantesque machine à impulser les images.

Avec ces dernières productions, on peut reconnaître la vidéo comme le mode d'expression le plus sophistiqué de notre époque : passer par le plus sophistiqué pour revenir au plus proche, au primordial. La vidéo n'est plus seulement l'exploration des possibilités d'une écriture à support électronique : en posant des éléments fictionnels, dans un dispositif néo-narratif qui lui est propre, la vidéo revient à la vision intime de sujets qui ont aujourd'hui une perception très différente de ce qu'ils sont.