

video art

Un art de la «postfiguration»?

N'en déplaise au sens commun, l'usager d'Internet et du WEB vit une étrange autant qu'insidieuse métamorphose. Tandis qu'il «surfe» sur le réseau et clique sur tel ou tel site, tout à son affaire, attentif exclusivement à l'information qui défile à ses yeux, il subit une sorte de transfert ou de délocalisation, qui l'amène à être à la fois ici et ailleurs, qui l'induit simultanément à précipiter, au sens chimique du terme, et à se disséminer dans un champ illimité. La réalité, sa réalité lui semble immanente, et son statut contingent aussi bien de la mobilité de ses pensées que de la labilité de l'écran. Tout se passe comme si son existence se construisait et se «déconstruisait» du même coup, au fur et à mesure de sa navigation d'«internaute», en état d'apesanteur. Le volume tactile et le poids de son ordinateur, de son clavier, de sa souris et du mobilier, pour ne rien dire de son être physique, se transforment à son insu, paraissent s'évanouir et se volatiliser. Têtu, le «droit sens» fait mine de lui rappeler périodiquement qu'il a, prétendument, «les pieds sur terre», que le monde alentour est stable, permanent, et que le sol ne saurait donc se dérober. Pour peu qu'il ait métier d'aménager le territoire, il est définitivement convaincu que «la terre ne saurait mentir», qu'elle est, qu'elle reste consistante et substantielle. Bref, quand même l'interactivité qu'il pratique par le truchement de l'informatique crée insensiblement et progressivement un nouveau cadre de référence, dont le réseau constitue à la fois le support invisible et immatériel, l'agent producteur, l'échangeur et l'instrument de son être-au-monde, il n'en reste pas moins tributaire d'un atavisme culturel, qui lui dissimule une obscure mutation. Son expérience ontologique fondamentale, parce que fondamentalement liée à son appareil, tend à discréditer sournoisement la nature objective des choses: les phénomènes habituels changent imperceptiblement, et, par contrecoup, se muent en réalité virtuelle. Au fond, le sol réputé solide et tangible n'est tangible et solide que par option, voire par décision arbitraire: les propriétés que nous lui prêtons n'ont de sens qu'à l'intérieur d'un système sémantique, dont nous persistons à croire qu'il est le seul, quand elles ne représentent qu'une possibilité parmi d'autres, un état virtuel, entre autres virtualités...

Ce nouveau régime de conscience, inconsciemment mis en oeuvre par la pratique interactive des «navigateurs» et des réseaux, n'est pas sans analogie avec la façon dont procède le subconscient. Bien qu'il soit assis sur un siège, fixe ou pivotant, et non allongé sur le divan du psychanalyste, l'«internaute», à l'instar de l'analysant, recourt volontiers à la libre association du texte, du verbe, des diagrammes et des icônes qui affleurent à son écran. A cette réveuse près que le praticien du WEB peut interrompre en tout temps sa «navigation» plus ou moins aléatoire, alors que le dormeur n'exerce aucun contrôle sur son rêve, ni ne possède la «clef des songes». Cependant, le rêve et la «navigation internet» sans objectif particulier ont en commun de travailler par déplacement et condensation, suivant la terminologie de Freud, déplacement et condensation qui correspondent, en l'occurrence, aux figures de la rhétorique classique nommées métonymie et métaphore. De même, l'esprit critique et l'intelligence en état de «lévitation», le dormeur et l'usager du réseau assistent à une sorte de représentation dramatique, dont ils ne se perçoivent pas comme les véritables agents. De même que l'«internaute» a la révélation, par écran interposé, d'un monde qui paraît exister de lui-même et pour lui-même, de même l'individu plongé dans le sommeil est le spectateur involontaire d'une scénographie qui lui est et qui lui reste étrangère, et qui développe ses actes successifs de manière parfaitement autonome. Pour l'un comme pour l'autre, notions et concepts, classes et catégories d'objets ou de phénomènes tendent à se dissiper, à se disperser en autant de balises clignotantes dans le vaste ciel d'été. «La nuit n'est qu'une illusion des étoiles», pour citer Victor Hugo.

Voilà qui est fort éloigné de la vision et des concepts multiséculaires qui gouvernent encore notre pensée, toujours tributaire d'une (trop) longue tradition agraire. Issue du néolithique, notre civilisation continue à sacrifier à la mythologie de la terre-mère, du sol natal et nourricier. Les révolutions industrielles successives, le développement rapide de la science et de la technique, la multiplication des moyens de transport et de communication, l'accélération des échanges, la vitesse enfin, n'ont que peu ou pas affecté notre imaginaire. Au contraire même, plus notre instrumentation gagne en célérité opératoire et en efficacité,

plus le changement marque notre cadre de vie, et plus se manifeste notre attachement aux us et coutumes du passé: nous n'avons, en effet, jamais autant fréquenté les antiquaires, nous n'avons jamais célébré avec une telle ferveur «les travaux et les jours», et les saisons, au point d'aduler la Nature... A croire que notre atavisme culturel, pour ne pas dire «agricultuel» - le double sens du terme «culture» est éloquent de ce point de vue - s'est inscrit dans nos gènes: nous restons des êtres éminemment terriens et, à défaut d'être propriétaires d'une parcelle cadastrale, nous n'en cultivons pas moins notre «jardin secret», qui consiste parfois en une ou plusieurs plantes d'intérieur...

Tout l'effort historique des artistes a essentiellement porté sur la stabilisation des rapports entre êtres et objets, figés ne varietur dans le marbre et le bronze. Pourtant plus souple et plus ductile, la peinture n'a eu de cesse qu'elle n'ait emboîté le pas de la sculpture, à partir de Giotto du moins, au point de viser, par mimétisme, les qualités volumétriques et tactiles intrinsèques à l'art de la taille ou de la fonte. Au prix d'une complexe et laborieuse «conversion», et d'une recherche assidue tant pratique que théorique, tant expérimentale que spéculative et mathématique, ses maîtres ont mis toute leur ingéniosité à rivaliser, par de purs subterfuges, avec l'évidence tangible des statues. Ils se sont évertués à immobiliser leurs sujets dans un cadre rigide, conçu comme une embrasure fictive: dans l'au-delà également fictif du mur ou de la paroi, ils déployaient leurs scénographies où, nonobstant leurs mouvements ou gestes apparents, les acteurs occupaient des lieux et des plans échelonnés en profondeur, suivant une stricte hiérarchie, conforme à celle de leurs rôles ou de leurs emplois.

C'est qu'il fallait donner figure définitive au Christ, aux dieux de la mythologie, à l'empereur, au roi, au pape ou à tel riche commerçant, et donc fixer leurs traits, tenus pour singuliers et immuables. Il en allait de même pour les intérieurs, les extérieurs et le paysage, dont les lois de la projection géométrique garantissaient l'invariance et imposaient, par contrecoup, l'immobilisation du spectateur ou de l'observateur, ainsi sommés de respecter un point de vue unique et exclusif sur la scène ou les objets concernés. Qu'il fût fondé sur une vision eschatologique de l'existence, une conception générale de l'Etat - et de l'état des choses par conséquent - une idéologie ou une doctrine réputées universelles, l'«ordre du discours» devait s'illustrer «tel qu'en lui-même enfin l'éternité le changeait», pour paraphraser Mallarmé, à charge des institutions d'en assurer le maintien.

Entièrement soumises à la configuration de l'espace et de l'étendue, de telles représentations ignoraient la dimension chronologique, qu'elles récusaient par la «coagulation» de séquences dramatiques en quasi instantanés.

Or le quasi instantané mécanique de la photographie allait exercer sur la peinture, qui lui avait d'abord imposé ses conventions et son esthétique, une influence aussi contradictoire que décisive. Provoquée dans son champ opératoire par l'invention nouvelle, la peinture fantasmait à son tour d'abréger son «temps de pose», sans se douter qu'elle exaltait par là même le temps propre à son geste et à son exécution, et qu'en jouant de cette dimension chronologique, délibérément ignorée auparavant, c'est son génie propre qu'elle faisait valoir. En outre, et de façon concomitante, le fractionnement de la touche, qui lui donnait le sentiment d'agir dans l'instant, l'amenait à désintégrer comme à dissoudre le caractère consistant et substantiel des êtres et des objets qu'elle s'était ingéniée à suggérer, et dont la photographie, en digne héritière, prorogea l'usage et les conventions. Contraint, par le sens même de sa démarche inaugurale, à procéder par séries thématiques, Claude Monet multipliait ses Meules, ses Cathédrale(s) de Rouen et ses Nymphéas, prouvant, par l'expérience, qu'il n'existait pas plus de Meules, de Cathédrale(s) de Rouen ou de Nymphéas en eux-mêmes et pour eux-mêmes que de choses «en soi». L'artiste devait, au contraire, en imaginer une infinité, soit autant que d'instantanés infiniment courts, au cours desquels le prétendu objet observé se métamorphose et dont chaque «état», parfaitement instable, dépend de données purement circonstancielles: point de vue, cadrage, éclairage... Georges Clemenceau fut le premier, certainement, à considérer, dans la trentaine de Cathédrales, un phénomène de rupture, c'est-à-dire l'avènement d'une façon radicalement différente de percevoir le monde sensible, de formuler nos relations avec les êtres et les choses et, pour le peintre, de pratiquer son art: «Avec vingt toiles, d'effets divers justement choisis, le peintre nous a donné le sentiment qu'il aurait pu, qu'il aurait dû en faire cinquante, cent, mille, autant qu'il y aurait de secondes dans sa vie, si sa vie durait autant que le monument de pierre... Aussi longtemps que le soleil sera sur elle, il y aura autant de manières d'être de la cathédrale que l'homme pourra faire de divisions dans le temps» (La Justice, 20 mai 1895).

Alors que Monet découvre l'instabilité de notre vision, la mobilité de notre regard, et révèle la «trame» vibratoire du monde, les physiciens découvrent la discontinuité de la matière comme la «dialectique» de l'espace-temps, les philosophes le caractère phénoménal de la réalité telle qu'on la perçoit. Est-il étonnant, dès lors, que, dans des champs de recherche et d'application technique aussi divers que l'imprimerie, la pellicule sensible de la photographie et du cinéma, qui suggère le mouvement par une succession d'images fixes, le bélinographe et, peu après, le tube cathodique de la télévision, la continuité apparente des objets sensibles procède paradoxalement de l'alternance rythmique d'obturations et d'interstices ? Tout se passe en fait comme si les techniques les plus récentes se montraient impatientes de dissimuler la nature «sporadique» de leur support, qui fait pourtant leur originalité et illustre leur génie propre, en accréditant par divers subterfuges, la prétendue continuité ou homogénéité des objets représentés. En d'autres termes, tout se passe donc comme si les nouveaux médias se trouvaient normalisés selon les pratiques des médias antérieurs et assujettis à leurs contraintes, contraintes à ce point invétérées que l'on aurait oublié leur caractère convenu pour les réputer «naturelles».

Peintre par profession, peintre par vocation, Monet se devait donc de résoudre, par la peinture et en peinture, le problème difficilement soluble de la solution du solide dans l'immatériel. La matérialité même de son support - un tissu tendu sur un châssis - et des pigments exigeait donc qu'il multiplie les représentations d'un même motif comme autant de variantes, quitte à rassembler et à déployer, par juxtaposition, la totalité des versions dans l'espace, à la manière d'un «environnement»: une photographie le montre dans son vaste atelier de Giverny, entouré des vastes compositions des Nymphéas, aboutées pour constituer une façon de panorama plus ou moins circulaire. En d'autres termes, le peintre impressionniste restait tributaire de l'étendue.

Le cinéma procède également par séries: les images, certes, défilent dans un ordre chronologique, mais elles ne s'en additionnent pas moins dans l'espace et, bien que la pellicule soit d'une extrême minceur, et l'image d'un format très réduit, les bobines restent encombrantes. Toile pour toile, la peinture et le cinéma matérialisent, pour ne pas dire inscrivent l'image. A une nuance près: le cinéma franchit un pas en direction de la virtualité. S'il est vrai que telle ou telle version de la Cathédrale de Rouen ne constitue plus une image au sens habituel du terme, mais une «approximation» d'image, l'image filmique perçue par le spectateur n'a pas d'existence physique, puisqu'elle se construit, dans notre cerveau, par rémanence des deux images qui la précèdent, comme le remarque Godard.

L'image qui se constitue à l'intérieur du tube cathodique, en revanche, est purement virtuelle. Si le phénomène de rémanence joue un rôle fondamental dans la perception de l'«iconographie» qui apparaît à l'envers de l'écran, la représentation visuelle n'est jamais réalisée que de manière exclusivement mentale: la face postérieure du tube est recouverte d'une pellicule d'une substance inerte, mais qui devient luminescente lorsqu'elle est excitée par un flux d'électrons, qui la balaie horizontalement, à raison de 625 lignes par seconde, sans laisser de traces. L'image est donc labile, puisqu'elle se «démaïlle» à l'instant même où elle se «maïlle», et disparaît à mesure qu'elle apparaît. C'est dire qu'avec l'image électronique, plus encore qu'avec l'image filmique, l'espace - l'espace vécu notamment - tend à perdre la consistance physique qu'on lui prête pour «inconsister» dans une durée discontinue, comme si l'étendue se dissolvait dans le temps. Les opérateurs du médium - réalisateur et spectateur confondus - vivent donc une expérience de «déréalisation», de «défiguration»: ils épousent en effet les fluctuations et la labilité du procédé électronique. Certes, ils persistent à surimposer à l'image mobile l'immobilisme de leur cadre de référence habituel, et restent inconscients des transferts et des transformations qu'ils subissent et que subissent leurs relations à l'environnement réputé tactile, solide, stable, permanent, originel, censé préexister à toute connaissance que l'on pourrait en avoir. Leur identité soi-disant «propre», comme leur identification avec les protagonistes du drame qui se joue à leurs yeux, se métamorphosent à leur insu, les diluent dans le temps, pour mieux les générer et les régénérer dans le temps de leur «projet».

Les médias électroniques nous «convertissent» à une «religion» nouvelle et nous introduisent, à notre corps défendant, dans l'âge de la «postfiguration». Cela signifie que les nouveaux moyens rendent les moyens traditionnels et historiques largement caduques. Si les moyens historiques et traditionnels ne se périment pas pour autant, ils voient cependant leur portée singulièrement réduite, qui les confine dans des tâches sociales ancillaires, conformément à leur génie spécifique, primitivement implicite, et devenu explicite et exclusif à la lumière des instruments les plus récents. Le paradoxe est que les usagers des outils électroniques, informatiques et télématiques se fient et se confient, a priori, au défilé documentaire sur leur

écran, mais pratiquent mentalement et par réflexe culturel, l'«arrêt sur image». Ils ne conçoivent donc êtres et objets que figurés, c'est-à-dire configurés et définis par un dispositif statique - dessin, peinture, photographie - dispositif meilleur garant à leurs yeux de la prétendue «réalité», plus adéquat au modèle préalable qu'ils s'en sont fait, parce qu'à contre-courant du temps qui modifie toute chose.

Tout se passe, une fois encore, comme si l'évolution des techniques et des instruments prenait de vitesse nos habitudes les plus enracinées, et que notre conditionnement culturel accusait un retard toujours accru entre les valeurs en émergence induites par l'innovation, et les valeurs reçues et consacrées, tenues pour infrangibles. Tout se passe enfin comme si l'inertie sociale, confortant les préjugés par «confort intellectuel», discréditait systématiquement un nouveau monde non encore accrédité, parce qu'inapte à présenter des lettres de créance acceptables...

C'est le mérite d'un tout petit nombre d'artistes éclaireurs et pionniers que de prendre à contre-pied les procédés et les usages reçus, en les interrogeant de façon critique par le truchement de l'expérimentation. Voilà bientôt trente ans que des Américains et des Européens, emboîtant le pas du Coréen d'origine Nam June Paik, se lancent dans l'exploration de la vidéographie et n'ont de cesse qu'ils n'aient «déconstruit» les conventions et les stéréotypes en vigueur dans la télévision d'antenne - la «macro-télévision», suivant l'expression de René Berger - télévision de masse qui se complaît dans la redondance et la reconduction de catégories culturelles caduques, montrant par là son aveuglement sur ses propres ressources et son incapacité à s'inventer un «langage» propre, spécifique même.

Les artistes vidéastes les plus en vue, parce que les plus inventifs - un Otth, un Bauermeister, un Bill Viola, une Rebecca Allen - sont conscients du rôle décisif des «machines à communiquer», suivant l'expression de Pierre Schaeffer, des machines médiatrices dans le façonnage d'un homme nouveau; il leur faut donc se déprendre de tous les types de figuration en usage et convenus, pour explorer les possibilités offertes par les médias électroniques. Ils adoptent une attitude expérimentale, sans préjugé aucun. Tantôt ils procèdent par surimpression ou par succession d'images en jouant sur le phénomène de la rémanence, et montrent ainsi, par analogie, les transformations continues et discontinues que le corps subit dans le temps, par exemple. Tantôt ils prolongent et conservent de longues minutes le même cadrage sur un visage, qui, loin de présenter, en la confirmant, la fixité immuable de ses traits, à l'instar de la photographie, infirme au contraire, dans la durée, le portrait statique dans lequel l'on prétendait immobiliser l'individu, ad aeternum. Procédés techniques et procédés rhétoriques interfèrent, se complètent et proposent la mobilisation permanente d'une figure devenue problématique. Mieux encore, cette problématique provient du dialogue homme-machine, la machine devenant, en l'occurrence, le truchement nécessaire d'une identification sans fin...

Il n'est pas jusqu'au métier de l'artiste qui ne se transforme à son tour. Non seulement on est à «la fin du principe de la camera obscura», ainsi que l'indique Bill Viola (Libération, 13 octobre 1984), mais encore à la confluence de compétences nouvelles, telles que Pierre Boulez les sollicite des compositeurs abordant le traitement informatique des sons: «L'apparition des techniques informatiques nécessite l'apprentissage de disciplines nouvelles: mathématiques, programmation des ordinateurs et physique des sons font désormais, dans une certaine mesure, partie du langage intellectuel des apprentis musiciens» («L'informatique aujourd'hui», supplément du journal Le Monde, 1983).

Enfin, il n'est pas jusqu'au rôle de l'artiste qui ne soit appelé à se transformer, grâce à l'interactivité. A l'instar de la pratique du téléphone, les «interlocuteurs» du WEB alternent dans les fonctions d'émetteurs et de récepteurs.

«Je ne suis un que de l'autre», dit Jacques Lacan. Je tiens donc mon identité de l'altérité. Cependant, avec les médias électroniques, et singulièrement le réseau des réseaux, c'est d'une double altérité que se «postfigure» mon «moi», soit d'une altérité humaine doublée d'une altérité technique, qui réintroduit un tiers, longtemps exclu, mais massivement présent dans le jeu sans fin des figures possibles et imaginables...

Jacques Monnier-Raball