

Les fantômes de la vidéo

Philippe Gajan

Numéro 165, décembre 2013, janvier 2014

Les 50 ans de l'art vidéo

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70851ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gajan, P. (2013). Les fantômes de la vidéo. *24 images*, (165), 24–26.

Les fantômes de la vidéo

par Philippe Gajan

SALUONS MARC MERCIER ET À SON ÉQUIPE DES INSTANTS VIDÉO, AINSI QUE TOUS LES FANTÔMES, CEUX DE Gianni Toti, de Nam June Paik et les autres, qui ont célébré pour l'éternité 50 ans d'art vidéo à Marseille en novembre 2013.

Nous étions à Marseille. Nous y étions dans cet «ici et maintenant», ce fameux *hic et nunc* si souvent prononcé, parfois jusqu'à la nausée, et pourtant si révélateur de cet instant, de ces instants (vidéo) qui célébraient non plus 24 fois par seconde, mais en continu la (les) mort(s) et la (les) naissance(s) de la vidéo, dans l'ordre et (surtout) dans le désordre.

Pour célébrer 50 ans d'art vidéo, il nous a fallu les côtoyer ces cinquante années, ces instants fondateurs (Fluxus et Nam June Paik à la Galerie Parnasse, Averty à la télé française, etc.), dans un geste à la fois rétrospectif et prédictif (d'où vient la vidéo ? où va-t-elle ?). Il nous a fallu côtoyer les pionniers, ceux d'hier et d'aujourd'hui, ceux de demain. Nous avons assisté à des querelles, à cette course folle et vaine d'être le premier à nommer celui de demain, de le dénigrer à peine nommé, de l'exposer ou encore de le faire rentrer dans le rang. C'est le propre de l'Histoire. Celle de l'art vidéo n'existe pas. Ou plutôt, elle est multiple, elle n'a que faire des généralités puisqu'elle ne se nourrit que de sa, ou plutôt, ses singularités.

Alors que reste-t-il de ces instants, de ces rencontres, de ces absences, de ces petites morts et de ces grandes renaissances ? Il reste des histoires de la vidéo, celles dont tous sont porteurs du fait justement de la singularité qu'ils revendiquent, qu'ils assèment, qu'ils hurlent (en silence) parfois. À nous dès lors de faire dialoguer ces histoires, de les «connecter» entre elles. D'écrire, l'espace d'un instant, une autre histoire par-dessus les autres, à la fois contre et avec les autres... Traversés par toutes ces singularités, nous ne sommes pas revenus indemnes de Marseille. Et tant mieux.

Pour commencer à dérouler le fil de ces histoires, voici un fragment de celle de Dominik Barbier, écrite au «je», comme il se doit, mais aussi au «nous» :

«L'art vidéo, je l'ai aimé quand il était vivant : indépendant, international, révolutionnaire, splendide. Nous faisons la ronde autour du monde [...] On chantait tout l'été, on dansait, et les femmes étaient belles, les publics étaient fervents et le vin coulait, et les larmes, et il y avait parfois une vidéo à voir. Nous étions l'utopie, le potentiel humain de l'humanité.

Et puis, Thatcher et Reagan et l'art contemporain sont arrivés avec leurs gros sabots.

Le monde a commencé à régresser.

L'inhumanité et l'indignité.

Au début, on n'a rien vu.

Aujourd'hui, on est mort.

Le cinquantenaire de l'art vidéo à Marseille, c'est une plaisanterie, un rêve de poète marxiste mal rasé : limite malséant ! Et ça pose une question fondamentale : pourquoi ressortir un cadavre du placard alors qu'on peut exposer tant d'animaux de toutes les couleurs toute l'année devant la mairie ? MP2013 – dont le programme artistique ambitieux a illuminé Marseille et la Provence – ne s'y est pas trompé et a fait un choix courageux : oui à la Chambre de commerce, non à l'art mal poli.

Mais qui se soucie aujourd'hui de l'art vidéo ?

Personne et c'est notre chance : celle de produire un art libre, somptueux, hors-norme.»

– Extrait des notes du programme des Instants Vidéo accompagnant son installation intitulée *Sun is the next tv* (*L'apocalypse de l'art vidéo*)

Quel titre... ! *L'apocalypse*... À la fois manifeste et complainte, ironique et «somptueux», ce texte illustre (symbolise) bien l'ensemble des paradoxes qu'il a fallu traverser pour en arriver là (nulle part, et donc partout), à ce sentiment étrange, somme d'amertumes (morts), de bravades et de résistance (vie). L'art vidéo, ou plutôt l'esprit des pionniers, flottait comme un parfum capiteux sur la Friche la Belle de Mai, lieu extraordinaire et improbable qui accueillait ces Instants vidéo – improbable comme ce «ici et maintenant» entre son passé de filature de tabac et son devenir d'institution culturelle. Dominik Barbier aurait pu, avec les mêmes mots que nous venons de citer, décrire des pirates et leur épopée. C'est peut-être ce qu'il a fait. Quel romantique... !

Et ces pirates fantômes étaient assurément tous là. Jean-Paul Fargier a fait son apparition dans ses habits de Nam June Paik, réminiscence de son *Play it Again, Nam*, lorsqu'il «perforrait» en Corée en 1990. Fantôme de fantôme... mais fantôme facétieux :

«Qu'est-ce que l'art vidéo ? D'où vient-il ? Où va-t-il ? Disons simplement que la vidéo c'est tout signal électrique transformé en image. Pour le reste, le terme «vidéaste» n'est plaisant que pour sa rime avec iconoclaste. Le vidéaste, donc, est un briseur d'images, qui passe ensuite son temps à les recoller

(la régie vidéo, c'est sa colle à lui) et à les décoller (comme Vostell dès 1963) pour embêter les marchands de télé qui ne sont pas contents de voir leurs images décrocher. La vidéo ou l'art du décrochage. Ah que c'est joyeux ! Entraînant, dynamique, ouvert à tous les éclats, écarts, dérives, sauts, galops, trots (trop), rots, trous, rapiécages. »

– Jean-Paul Fargier, citant en présentation du programme consacré à l'art vidéo français des années 1980, *L'âge d'or de l'analogique – Éloge des boussoles fantasques* (texte paru dans le catalogue de Grand Canal en 1983).

Quelques minutes plus tôt, Michele Sambin, pionnier de l'art vidéo italien, jouait avec son propre fantôme (jeune et électronique) une performance pour voix, saxo, violoncelle, télévision et caméra, proposée à la Biennale de Venise en 1977, exhumant par là-même un souvenir, une mémoire qu'on croyait à jamais disparue. Car l'art vidéo s'efface, un peu comme ce qui disparaît dans les contes quand on n'y croit plus... Plus tard, les vidéos du pionnier de l'art vidéo suisse Jean Otth (décédé quelques jours auparavant) sont venues hanter à leur tour les écrans. Toujours la même prémisse, se filmer, filmer son double, filmer un miroir, filmer l'autre dans l'instant (ici René Berger), déconstruire... La vidéo au « je » comme « je vois », encore et toujours...

Et puis est survenu Fred Forest, l'homme média, octogénaire à la silhouette frêle, à la voix douce mais assurée. Cela a débuté très simplement. Une table, une chaise, un micro, un texte, une performance à la Beuys. S'ensuit une sorte de déclaration, un acte d'autolégitimation comme porteur de mémoire et pionnier lui-même :

« L'accélération de la vitesse et des rythmes du temps qui sont l'une des caractéristiques de notre époque, comme l'a souligné le philosophe Paul Virilio, ne fait qu'amplifier cette perte de mémoire. Le temps, en se compressant, en se focalisant, de plus en plus, en temps réel, celui de l'ici et du maintenant, nous réduit à un temps vécu exclusivement au présent, nous privant de toute la richesse envisagée dans sa durée et dans son épaisseur. C'est pourquoi cette plongée dans l'histoire de la vidéo depuis ses origines nous paraît utile et indispensable afin de resituer son parcours et d'en pouvoir évaluer les chronologies, nous permettant d'établir, avec le recul de la distance du temps, ce qu'elle a apporté au fil du temps dans la pratique de différentes générations successives et comment elle s'y est enrichie. Je ne voudrais pas entrer dans cette querelle qui oppose les experts, les uns faisant partir l'histoire de la vidéo, du vidéo art, dans une fonction de détournement de l'objet télévision, tel que l'ont pratiqué Nam June Paik et Wolf Vostell à ses débuts ; les autres la faisant démarrer un peu plus tard, à partir du moment où sont apparues pour les artistes les capacités d'enregistrement de la vidéo légère notamment avec le Portapak. »



Fred Forest commence alors, en historien de son art, à décrire son propre travail, et notamment le remarquable *La cabine téléphonique*, sorte de pendant français (et banlieusard, puisqu'il habitait alors L'Hay-les-roses) qu'il offre en 1967 à la première vidéo de Nam June Paik réalisée à New York en 1965. Quelques minutes plus tôt était distribué à l'entrée de la salle le document, daté de 1976, sorte de manifeste pour un art sociologique. Notons qu'en 1974, Hervé Fischer, Fred Forest, et Jean-Paul Thénot créaient le Collectif d'art sociologique qui interrogeait le rapport entre l'art et la société, et publiaient le premier Manifeste d'art sociologique. Bref, nous venions d'assister à une performance, à une intervention de celui qui pratique cet art depuis les années 1960. Et l'intérêt était même double car, au-delà de l'opiniâtreté (bien réelle) avec laquelle Fred Forest arpente et détourne tous les médias (du flyer à la pancarte, du journal quotidien au Net en passant par le fax, le minitel, etc.), il incarne à lui seul une grande part des paradoxes, fort nombreux, qui émaillent l'histoire et la contre-histoire de la vidéo comme de l'art en général. Celui qui a offert des espaces blancs dans *Le Monde* en 1972 ou des pancartes tout aussi blanches lors de la Biennale de São Paulo en 1973, alors que le Brésil était sous la dictature militaire (il fut arrêté à cette occasion), afin d'inciter les gens à prendre la parole ; celui qui a

vendu des M2 (mètres carrés) artistiques, puis non-artistiques, lutte aujourd'hui pour que sa contribution soit reconnue dans les manuels d'histoire et par les institutions culturelles (notamment le Centre Pompidou). Jean-Pierre Boyer, autre pionnier, acteur du Vidéographe à ses débuts, justifie ainsi cette lutte :

« Fred Forest mène un combat contre l'institution qui l'a exclu. Il cherche à être reconnu pour sa singularité, il veut faire partie du portrait de l'histoire, il ne veut pas être effacé. Je le comprends. Comme archiviste, tout ce que j'ai pu amasser, affiches, pancartes, etc., sont des témoins visuels d'une histoire qui ne fait pas partie de l'histoire officielle. C'est une histoire sociale, qui n'a rien à voir avec l'histoire institutionnelle qui nous est transmise par les manuels scolaires, la télévision, etc. L'exclusion est une forme de mise à mort. Pourtant, je ne suis pas sûr que le rôle de l'artiste est de se faire reconnaître. C'est plutôt d'être résistant. Et ainsi d'aller chercher sa reconnaissance dans le bonheur que lui procure le sentiment de ne pas être seul à lutter. »

Un ange passe. Jean-Pierre Boyer, qui se décrit volontiers comme un vidéaste du paléolithique, c'est-à-dire d'avant l'art vidéo, cultive farouchement l'utopie. Elle peut prendre la forme de délicieux crayons à mine qu'il sculpte lui-même et qu'il offre pour sceller une rencontre. Car la vidéo, pour lui, se décline en quelques grands (et gros) mots qui, tous, nous ramènent à l'idée d'une rencontre : libération, désir de changer le monde, résistance culturelle, déconstruction, reconstruction, émancipation. Il s'agit d'un vaste mouvement, qui commence par « connais-toi toi-même » (se filmer et projeter cette image) pour ensuite aller affronter le monde :

« Ce qu'il y a d'intéressant avec l'apparition de la vidéo, c'est que justement nous ne sommes plus face à une construction centralisée, monopolisée de la réalité humaine et sociale dans laquelle nous vivons, mais face à une construction multiple, possible, de cette réalité elle-même complexe, multiple, plurielle. L'usage intéressant de la vidéo, c'est d'essayer de voir comment des gens, qui s'appellent des artistes, ont fait un usage non conventionnel de l'image électronique, en rupture avec un modèle dominant, et comment ils ont essayé de se l'approprier en utilisant les richesses expressives de ce langage à partir de sa spécificité.

Le travail expérimental que j'ai fait dans les années 1970 participait de ce mouvement. J'ai commencé à déconstruire l'image officielle. J'étais parti de la mire de résolution de Radio-Canada, celle avec la tête d'Indien, image présentée comme la plus stable, celle avec la plus haute définition, la norme de l'image télévisuelle. J'ai pris les manuels de réparateur de téléviseur et, contrairement aux électroniciens qui cherchaient à le réparer, mon but était de réussir à créer une image distortonnée, de déconstruire l'image de référence pour, justement, qu'on puisse prendre conscience de la

distance qui existe avec le médium. Celui-ci n'est pas une fenêtre directe sur le monde. Quelqu'un tient la caméra, choisit un cadrage, puis un extrait d'un plan-séquence est retenu pour sa diffusion au téléjournal, par exemple. On ne peut pas se fier à ce fragment de réalité, très partial, et le considérer comme un résumé du monde dans lequel on vit. C'est en travaillant sur l'image que j'ai pris conscience de cela, et mon but dès lors a été de faire prendre conscience aux autres que l'image est une construction... Il s'agit là d'un premier pas vers l'émancipation. »

Marc Mercier, dès le début, a beaucoup insisté sur le caractère de célébration de l'événement et non de commémoration. Il fallait avant tout éviter le piège de la nostalgie. Un piège douloureux car il aurait signifié la fin de l'art vidéo. Ce que manifestement ne voulaient pas les fantômes que nous y avons croisés. L'aventure que les pionniers ont vu naître, à laquelle ils ont participé et qu'ils racontent aujourd'hui, bribe par bribe, ne saurait avoir de fin. Cette neige qui hantait la télévision de notre enfance, en définitive, est bien peuplée de fantômes : ceux qui ont dit non et qui continuent à dire non à l'art institutionnel officiel, aux médias de masse et à la pensée unique, car l'apparition de cette neige marquait la fin de la programmation officielle et le début des rêves. Comme disait Gianni Toti, dans *révolution*, il y a rêve et évolution. Une rêv(év)olution que tenait absolument à accompagner les Instants vidéo :

« Il ne surprendra personne que ces nouveaux foyers de ré-existence poétronique ont trouvé place dans des pays où les peuples font des révolutions. Les écrans vidéo sont les places Tahrir (Le Caire) ou Taksim (Istanbul) du langage artistique. Tahrir signifie "libération" et Taksim "distribution". Tout le processus poélitique de l'art vidéo est contenu dans ces deux mots : poser un acte de libération des langages en distribuant d'une manière insolite les images et les sons qui furent auparavant démembrés, désorganisés, décomposés. Toute révolution est la destruction d'un ordre établi, une remise en cause des formes de hiérarchie existantes, qui finiront par accoucher d'un agencement inédit conçu à partir de nouveaux points de vue. L'art vidéo est un désordre organisé. » – Marc Mercier, extrait du (m)éditorial qui ouvrait le programme.

Que seront alors les fantômes de demain, ceux qui viendront dans l'imaginaire collectif rejoindre les flocons de neige d'antan ? Nous ne serons plus là pour fêter le centenaire. Ou peut-être que si, car comme des fantômes, nous reviendrons hanter les rêves poétroniques d'autres générations. ■