Document généré le 13 juil. 2025 03:17

Inter
Art actuel

Change It or Kill Me

Stephen Sarrazin

Numéro 63, automne 1995

Arts et électroniques

URI : https://id.erudit.org/iderudit/46521ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Sarrazin, S. (1995). *Change It or Kill Me*. *Inter*, (63), 27–29.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1995

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

CHANGE IT OR KILL ME

Stephen SARRAZIN

Sur les quelque cinq cents chaînes que promettent à chacun les services de câble en Amérique, plus de la moitié auront à voir avec le « réel » : l'archive, l'histoire, le portrait, le tourisme et le voyage, ainsi que le télé-achat, l'information, la météo, le thématique en direct, etc. D'ailleurs, le « channel surfing » permet déjà d'accéder à ces banques d'images si l'on dispose du *hardware* nécessaire...

Outre PBS, on retrouve The Discovery Channel, The Learning Channel, The Life & Health Network, Arts & Entertainment, QVC et C-Span qui diffuse les assemblées du Congrès américain et assiste aux procès. CNN et MTV figurent toujours parmi les chaînes de pointe, à l'échelle globale, en inventant à l'intérieur de leur mandat thématique de nouvelles formes de télévision, des hybrides issus de leurs identités respectives et des capacités des technologies numériques. Par exemple, en ce début d'années 1995, CNN diffuse d'une part le procès d'O. J. SIMPSON et l'investiture du nouveau porte-parole du Congrès républicain, Newt GINGRICH, qui siégera désormais à la droite de Al GORE. Dans la même semaine, d'autre part, CNN diffuse une émission quotidienne intitulée *Talk Back Live* avec GINGRICH, ou un représentant de SIMPSON, dans laquelle le public interroge l'invité, sur le plateau, par téléphone, télécopie, ou par réseau via *compuserve*. Les échanges peuvent également avoir lieu en direct grâce aux téléconférences. Dans le cadre de cette émission, CNN s'emploie non seulement à produire un scoop, mais à représenter la technologie de communication, à transmettre ces modes d'échanges en tant que pure information aux téléspectateurs. Ainsi, l'opérateur, avec sa caméra à l'épaule, retrouve toujours dans la salle un jeune homme avec un Powerbook sur les genoux, nous lisant les questions acheminées *on-line*. La mise en scène du dispositif de captation et de transmission de l'information faisait partie dès le départ de la fabrication de l'image de CNN et depuis a fait école.

À chaque pause, quelques secondes du générique sont diffusées, générique dont la forme doit tout à... MTV (avec ses émissions telles que *Rockumentary*, *MTV Sports* et *MTV's The Real World*, un reality show regroupant six jeunes Américains de régions différentes, tous logés dans un loft MTV avec une équipe de tournage MTV qui se charge de témoigner des interactions « MTV » entre ces individus arrivant avec leur propre agenda socio-régional), qui doit à son tour une part déterminante de son esthétique à l'art et la création vidéo, non seulement en ce qui a trait aux clips, mais aussi aux génériques, à l'habillage et aux sujets courts. Ce nouveau look n'explique pas tout, bien entendu ; l'avenir de ces images, qui se dessine déjà, tient à leur diffusion, à leur mode de circulation : câble, satellite, nouvelles technologies, modems et réseaux. Nous sommes à l'ère de ce que le théoricien canadien Arthur KROKER, le Marshall McLUHAN de cette fin de siècle, nomme « Data Trash ». Dans ce contexte de surabondance d'information, de sites alternatifs multiples de circulation, quel sens prend désormais l'enjeu de l'indépendance du documentaire ?

L'histoire de la vidéo a été largement documentée, et je ne compte pas revenir sur celle-ci, sauf pour rappeler le rôle joué par PBS dans la mise en place de la diffusion de ces productions. C'est en 1969 que PBS passe à l'antenne *The Medium is the Medium*, une émission dans laquelle nous assistions aux premières expérimentations télévisuelles, qui annonçaient le traitement de l'image électronique ainsi que la globalisation de cette même image. Ces deux leçons, tirées de Marshall McLUHAN, tracent les chemins que va parcourir la vidéo indépendante. D'une part, nous retrouvons les portraits d'artistes réalisés par Nam June PAIK, comme le célèbre *Tribute to John Cage*, et d'autre part, la naissance de collectifs de vidéo tels que TVTV, DCTV et ANT FARM. Le lien entre un artiste comme PAIK et un collectif comme TVTV tient à un engagement politique et social, qui continue encore aujourd'hui d'animer une part importante de la création électronique en Amérique. L'expression de cette mobilisation amène avec elle une série de nouveaux critères quant à la réalisation des œuvres, suscitant ainsi une analyse de ce qu'est l'objet documentaire, à commencer par un travail critique face aux mythologies héroïques établies par le cinéma. La spécificité du documentaire ne tient pas au support, le CD-ROM en est une preuve flagrante.

Parmi ces critères, notons cette distance critique face au principe d'objectivité, qui se traduit chez les artistes par l'utilisation du « je » ainsi que par le refus de la voix off autoritaire, psychologisante (du murmure à la voix forte et grave, de la maladresse à la décontraction, la narration demeure un acte de performance), réceptacle du savoir, dans la narration. Cette distance critique n'évacue pas cependant l'affect du drame, de la complicité, de l'humour ; elle affiche clairement en revanche qu'elle n'est pas dupe.

Nam June PAIK descend dans la rue avec un robot, crée des performances avec Charlotte MOORMAN, laisse CAGE raconter des histoires, dans son portrait du compositeur. PAIK « représentait » l'univers culturel de CAGE, et la portée de sa pensée sur l'art, plutôt que l'histoire de CAGE. Nous retrouvons dans cet hommage à CAGE, ou dans ceux de PAIK à Merce CUNNINGHAM et à Julian BECK, l'origine du documentaire de création. Tout d'abord, nous sommes face à la production d'un créateur qui opère dans le champ de l'art en tant que plasticien, et dont les œuvres sur support vidéo sont acquises par des musées. Suit la manipulation explicite du matériau brut, du réel, du sujet, au cours d'un travail élaboré de post-production. Cette manipulation n'était pas manifestement idéologique, bien qu'elle annonçait une complicité directe entre le réalisateur et l'objet de représentation. Ce « je » devait se confirmer avec l'arrivée du camescope, des bandes *low-tech* qui s'appuyaient sur la forme du journal intime, de la correspondance, du carnet de voyage. Le documentaire de création s'en prend à la prétention de montrer et de narrer objectivement le réel.

Le collectif TVTV descendait sur les planchers des assemblées pour l'élection d'un candidat de parti à la présidence, avec des Porta-packs Sony, se mêlant à la foule, posant des questions interdites sur les chaînes, etc. Nous savons qu'au cours des années 70 et 80, le réseau PBS établit un « tv lab », une régie professionnelle qui sera mise à la disposition d'artistes vidéo, tels que John SANBORN et Kit FITZGERALD (leurs *Olympic Fragments*, sur les Jeux olympiques d'hiver de Lake Placid en 1980, inaugurent de nouveaux rythmes de montage récupérés par toutes les grandes chaînes), Bill VIOLA (avec sa perception poétique du désert de Chott el-Djerid, sans aucun commentaire, ses portraits-spots de spectateurs de télé, dans *Reverse TV*), etc. Pourtant cette présence d'artistes indépendants n'a pas donné lieu à une diffusion régulière de leurs créations ; les œuvres étaient regroupées dans le cadre d'une émission qui agissait en tant que vitrine de ce nouveau support, souvent à une heure d'écoute peu favorable à la rencontre avec un vaste public. D'autres collaborations entre PBS et des artistes eurent lieu, dont celle, qui se poursuit à ce jour, de William WEGMAN à l'émission éducative pour enfants *Sesame Street*. À cette même époque apparaissent les premiers festivals d'art vidéo, et les œuvres circulent à travers ce circuit. La cassette vidéo, en tant qu'objet reproductible, ouvre la voie à une autre forme d'échange d'information. Des réseaux se créent, les moyens de diffusion alternative se démocratisent peu à peu. PBS, comme ARTE, vend aujourd'hui dans le commerce, ou par correspondance, les cassettes de ces productions documentaires.

De cette période, les grandes chaînes retiennent le style et la forme qui surgissent parcimonieusement de leurs grilles. En 1989, lors d'une interview qu'il donnait pour la série *El Arte Del Video* produite par TVE, un exemple pur de la récupération par une grande chaîne du style « documentaire de création », Woody VASULKA expliquait que pour les réalisateurs de sa génération, en Europe de l'Est, l'image cinématographique documentaire de16mm en noir et blanc incarnait l'icône de vérité. Aujourd'hui, c'est l'image du camescope. Cette nouvelle économie technologique correspond à un acte de prise de pouvoir (*empowerment*) pour des artistes qui n'avaient pas accès aux betacams, ainsi que pour diverses minorités socio-ethniques. Elle donne lieu à une pratique « guérilla » de la prise d'information, et met en place un système fragile de résistance qui permet la transmission de cette dernière. Par exemple les services Public Access en Amérique, les chaînes communautaires... Évidemment, une esthétique émerge de cette économie, et s'établit en tant que mouvance/tendance, plutôt que comme mouvement.

De 1980 à 1992, la création vidéo se mobilise autour de la nécessité de réagir aux politiques des gouvernements REAGAN et BUSH, et à leurs conséquences sur la vie socioculturelle en Amérique. La rectitude politique des « media arts » de cette période, celle qui fut qualifiée de « politically correct », tient au devoir de réagir à l'exclusion tous azimuts de ce qui ne correspondait pas à la ligne de conduite conservatrice du pays.

MUNTADAS, Brenda MILLER, Jeanne C. FINLEY, Tom KALIN et Gran FURY, ainsi que Shelly SILVER et Scott RANKIN, produisent des œuvres qui s'emploient à « dénoncer-informer-rétablir », sans perdre de vue la volonté de contribuer à un projet esthétique. Paul GARRIN, artiste vidéo indépendant et collaborateur de Nam June PAIK, tourne l'évacuation des sans-abri de Tompkins Square, à New York, et n'est pas ménagé par les forces de l'ordre qui ne souhaitent pas livrer une telle image du service public. Mais en 1991, un Canadien vivant à Los Angeles, George HOLIDAY, enregistre l'agression de Rodney KING par la police de Los Angeles. La bande est diffusée sur CNN, puis sur toutes les chaînes. Pendant les émeutes qui suivent, la télévision produit sa propre version, du haut d'un hélicoptère, du tabassage du routier Reginald DENNY. Notons que ce document de George HOLIDAY figurait parmi des œuvres d'art lors de la très controversée biennale de 1993 du musée Whitney à New York. Une autre artiste présente à cette manifestation, Sadie BENNING, se retire dans sa chambre avec une caméra Fisher-Price, et nous livre des fragments de journal, desquels émergent les éléments nécessaires à la construction d'une identité lesbienne affirmée. D'ailleurs, cette approche du sujet, le révélant par sa déconstruction, est au cœur de l'une des œuvres les plus singulières de la vidéo et des nouveaux médias, celle de Lynn HERSHMAN LEESON. Issue du milieu de l'art contemporain (performance et photographie), son œuvre aborde les thèmes de la schizophrénie, des possibilités qu'offre la société de se réinventer en changeant de nom, de domicile, de profession, d'apparence physique. Elle crée le personnage de Roberta, dont elle documentera l'existence au cours de sa production. HERSHMAN LEESON enquête déjà sur le possible, le virtuel. Elle pose la question de ce que constitue l'identité du sujet abordé, et des dérives, glissements et manipulation de cette identité. Elle amène la problématique du choix et souligne la dimension temporaire, la mutation de ce qui se trouve devant nos yeux. Elle entreprend une pratique vidéo au cours des années 80 dans laquelle elle privilégie le genre docufiction.

Elle réalise une série magistrale de bandes, *The Electronic Diary*, retraçant sa propre histoire de femme : battue, laissée par son premier mari, mère, passant par une période d'obésité, vivant la maladie... Elle utilise son passé en performance, et s'adresse directement à la caméra en explorant les événements de sa vie, mais aussi en insérant les stéréotypes propagés autour de ces problèmes sociaux, mêlant ainsi le privé et le public, au point de les confondre. Elle touche aux possibles de la chair, aux relations que celle-ci entretient avec le social, y compris dans la première installation vidéo interactive créée par une artiste, *Deep Contact*, dans laquelle une femme invite le spectateur à la rejoindre et où sont proposés sur l'écran tactile une série de parcours pour y arriver. Lynn HERSHMAN LEESON vit à San Francisco depuis plus de vingt ans. Elle a témoigné de la naissance de la « cyberculture » dans cette région, et l'a intégrée à son travail. Aujourd'hui au sommet de son art, elle réalise des bandes telles que *Virtual Love* (1993) et *Twists in the Cord* (1994). Ces réalisations de docufiction mettent en place à la fois un documentaire sur la réalité virtuelle et les réseaux tels que Internet à travers une série d'entretiens avec des spécialistes, des théoriciens, des ingénieurs qui expliquent le principe d'interactivité (une illusion au même titre que le cinéma-vérité) et le corps virtuel, ainsi que des fictions autour des couples appelés à remettre en cause les fondements de leurs liens en raison des professions qu'ils exercent dans ces mêmes milieux de nouvelles technologies. Dans *Twists in the Cord*, les choses se brouillent un peu plus, puisque le personnage féminin y entretient des rapports d'intimité télématique, sur

le WELL, avec R. U. SIRIUS, un des principaux collaborateurs de « la » revue de cyberculture, *Mondo 2000*. Notons au passage que ARTE et ZDF ont participé à la production des bandes de Lynn HERSHMAN LEESON.

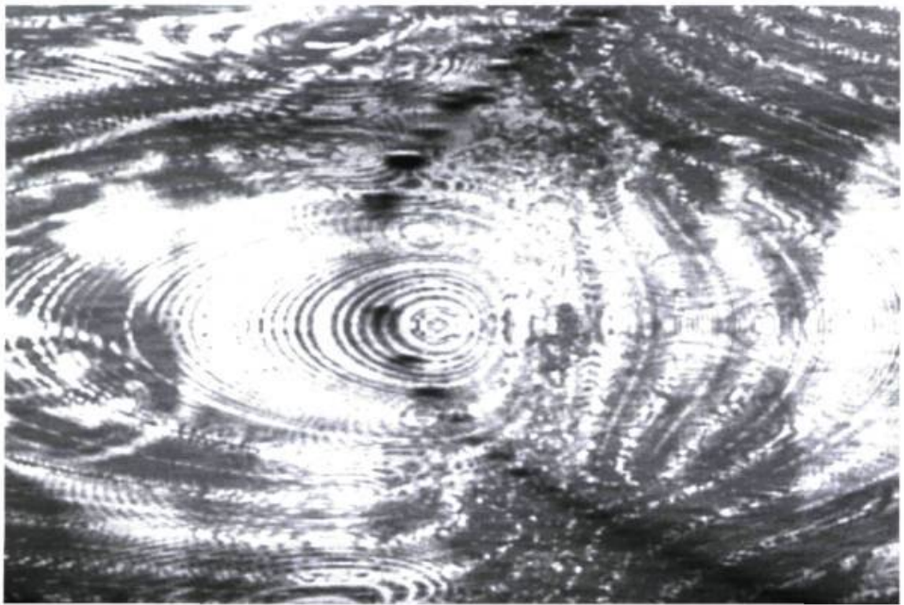
Enfin, je reviens à la télévision pour conclure sur l'œuvre qui m'apparaît la plus exemplaire et pertinente dans le cadre du documentaire de création, celle de Stefaan DECOSTERE. Le département de la Culture de la BRT produit depuis 1979 les documentaires de DECOSTERE ; tous furent diffusés en Belgique, parfois aux Pays-Bas. Ses réalisations ont remporté de nombreux prix et sont présentes dans de nombreux musées : elles incarnent à la fois une sensibilité contemporaine quant au traitement des documents, une éthique et une rigueur intellectuelle, ainsi qu'une modestie dans la mise en chantier des projets. Outre des documentaires remarquables tels que *Danse+Caméra, Warum wir Manner die Technik so lieben, L'Esprit du Mal*, DECOSTERE a produit deux séries de référence au cours de la dernière décennie, *Charbon-Velours* et *Travelogues*. La méthode de DECOSTERE consiste à établir une mosaïque d'approches, de perspectives et de sources afin d'élargir le cadre de représentation du sujet. Il s'entoure d'une équipe de « consultants-collaborateurs » : artistes, critiques, historiens, journalistes, philosophes et théoriciens. Il agit également en tant que producteur en commandant à d'autres artistes des œuvres qui seront intégrées au documentaire. Parmi ses collaborateurs, nous retrouvons Paul VIRILIO, Dan GRAHAM et Jeff WALL, Chris DERCON, Jacques CHARLIER, Tony OURSLER, Arthur KROKER, Henri-Pierre JEUDY, Gert LOVINK[1]. DECOSTERE puise largement dans l'histoire des images, celle du cinéma, de la télévision, de l'art et de la photographie. Cette démarche semble avoir pour origine un souci d'archéologie (le retour constant aux strates d'archives). Mais le montage de ces images appropriées révèle à la fois un souci encyclopédique et une méfiance quant à la vérité de l'information diffusée. De plus en plus dans son œuvre, c'est le sujet lui-même qui livre ce paradoxe : l'assurance, la conviction, la rage et l'urgence de la forme soulignent la conviction dans le traitement du sujet, tout en suggérant que ce propos n'est pas figé dans l'assurance d'une vérité, qu'il est tout sauf inébranlable.

Une œuvre majeure récente, *Déjà-vu* (1994), illustre bien cet état. Dernier documentaire de la série *Travelogues*, *Déjà-vu* s'arrête sur les mondes virtuels que crée le Japon pour ceux qui veulent être ailleurs sans jamais quitter le pays. Ces simulacres sont des parcs à thème, de l'Europe préservée dans ses signes (les Pays-Bas et ses tulipes, ses canaux, l'Autriche de MOZART...) aux Japons multiples : village samouraï, hôtel *high tech* de Tokyo, chambres sado-maso... Tous ces possibles, pour les Japonais, représentent à la fois une quête éco-technologique d'être dans le monde, et la preuve d'une foi dans le virtuel en tant que solution. À quoi ? C'est ce que cherche à établir *Déjà-Vu*, en évitant les pièges d'un discours « occidentalisant », mais en abordant de plein fouet la part d'éthique dans ce mode de rapport au réel.

Nous sommes ici très loin des carnets de voyage produits par de grands vidéastes de France (caractérisés par des soucis esthétiques, picturaux, pédagogiques, lyriques, impressionnistes, etc.). Il existe bien de grandes choses, telles que *La peinture cubiste* de Philippe GRANDIEUX et Thierry KUNTZEL, *Godard-Sollers : l'entretien* de Jean-Paul FARGIER, *Hong-Kong-Song* de Robert CAHEN, et plus récemment, *J'étais Hamlet*, un portrait de Heiner MULLER par Dominik BARBIER. Le politique, le social, le théorique, regroupés depuis quelques années en Amérique sous l'expression « théorie culturelle », n'ont pas encore trouvé preneur en France. *Déjà-Vu* fut co-produit par la BRT (Belgique), VPRO (Pays-Bas) et l'INA. Il fut diffusé en Belgique et aux Pays-Bas ; à Paris, il fut présenté dans le cadre des programmations de l'association X Works, puis au centre Georges-Pompidou[2]. De fait, la télévision préserve à son tour son indépendance face à la télévision : au Canada, où le milieu de la culture est pourtant politisé et engagé socialement, le réseau anglophone CBC a refusé de diffuser le quatrième *Travelogue* de DECOSTERE, *Coming from the Wrong Side*, qui traite des liens économiques entre l'Ouest canadien et le tourisme généré par les Premières Nations. ■

[1] Le dernier documentaire de Stefaan DECOSTERE, *Lessons in Modesty*, était diffusé en mars 1995 sur la BRT, et sera notamment présenté au *Videofest* de Berlin. DECOSTERE a travaillé sur ce projet avec Arthur et MariLouise KROKER, Paul GROOT, Geert LOVINK, Stephen SARRAZIN et Mark von TONGELE.

[2] La diffusion de X Works eut lieu en mars 1994, et celle du Centre Georges-Pompidou en juin 1994.



Frédérick BELZILE