

## « Le médium d'un rythme »

Depuis l'apparition dans les années 1960 des performances et des installations, s'est constitué et développé un discours sur l'art d'ordre phénoménologique et psycho-sociologique qui, tout en essayant de lutter contre les oppositions courantes (sensible / intellect, production / réception, œuvre / public, sujet / objet...), fonctionne avec des notions reposant sur les mêmes catégories de pensée<sup>1</sup>. La primauté accordée à la notion usuelle d'espace et la valorisation de l'immédiateté concourent à une « idéologie de la présence »<sup>2</sup> qui s'avère dommageable pour une réflexion sur l'espace-temps particulier d'une œuvre et sur son historicité. Les notions d'« espace », de « temps », de « corps », de « réel », de « public » sont en effet laissées sur un plan général, non abordées comme des notions historiques, susceptibles d'acquiescer, par les œuvres, des valeurs singulières. Le médium tout particulièrement, dans le passage de la « pureté » à l'« hétérogénéité », semble avoir fait l'objet d'une extension notionnelle plus que d'une recherche conceptuelle. Dans cet article, nous souhaitons souligner combien peut être efficace le geste qui consiste à retirer la notion de sa gangue généralisante, non seulement pour approcher les œuvres dans leurs modalités spécifiques de rencontre mais aussi pour étudier globalement la question du médium en art. La démarche consiste à opérer un déplacement de point de vue de la spécificité d'une pratique artistique à la spécificité comme historicité d'une œuvre. Et fait l'hypothèse du « médium d'un rythme » ou médium du rythme d'une œuvre comme médium qui concourt à engendrer une œuvre tout en étant une émanation de celle-ci. L'idée repose sur un « système œuvre », système artistique, anthropologique et historique par lequel s'inventent une

œuvre et son public dans un processus à la fois subjectif et collectif de signification.

### De la spécificité d'une production artistique à la spécificité comme historicité d'une œuvre

Il est communément admis qu'au « schéma moderniste » qui « valide la recherche de spécificité des médiums » a succédé le « retournement postmoderne qui a conduit à l'indifférenciation des supports<sup>3</sup> ». Les théoriciens de l'art s'accordent sur la « multiplicité » ou l'« hétérogénéité » des matériaux constituant les installations, l'« aspect protéiforme » de celles-ci<sup>4</sup>. La notion de « multimédia » fut avancée pour rendre compte des premières manifestations de *happening*, mais utilisée aussi pour parler d'installations, d'expériences théâtrales ou de CD-ROM. Elle désigne souvent une « multiplicité superposée de formes d'expression artistique<sup>5</sup> ». Supposant une « auto-

3. Françoise PARFAIT, *Vidéo : un Art contemporain*, Éd. du Regard, 2001, p. 9.

4. Monique MAZA, *Les Installations vidéo, « œuvres d'art »*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 36.

5. Voir l'article de Roberto BARBANTI, « La scène de l'art face aux nouvelles techniques de mémorisation et de diffusion du son : les origines des arts *multi-media* », *Arts et nouvelles technologies*, Jean-Marc Lachaud et Olivier Lussac (dir.), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 22). Parmi les tentatives de classification, celle proposée par Stanley Gibb en 1973 oppose à des œuvres « multimedia », qui respectent « l'autonomie » des éléments, les œuvres « mixed-media » qui tendent à une « égalisation des ingrédients » et les œuvres « inter-media » manifestant une « interdépendance rigoureuse des diverses composantes ». Classification mentionnée par Daniel Charles dans un article intitulé « De Joan Miró à Francis Miroglio, graphique de la projection », *Les Cahiers du CREM*, n°6-7, déc.1987-mars 1988, p. 100. Article cité par R. BARBANTI, « La scène de l'art face aux nouvelles techniques de mémorisation et de diffusion du son : les origines des arts multi-media », *loc. cit.*, p. 22, et par Jean-Yves BOSSEUR, « Les interactions musique/arts visuels et les nouvelles technologies », dans *Arts et nouvelles technologies*, *loc. cit.*, p. 36. La classification témoigne d'un questionnement sur les rapports entre les constituants d'une œuvre mais fait de l'interrelation des éléments la caractéristique d'une catégorie d'œuvres seulement. Et même la relation interdépendante assimilée à une fusion, qui

1. Nous traitons de la question des méthodes d'approche de ces œuvres dans un texte écrit pour *Figures de l'Art*, n°19, « Performance : *studies* ou boîte à outils », et intitulé « Pour une performance dans le rythme ! », publication en cours.

2. Jean LAUXEROIS, *De l'Art à l'œuvre (I). Petit manifeste pour une politique de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 39.

nomie » des constituants, la notion témoigne d'une approche structurale des œuvres. Nous verrons que la considération d'une œuvre par la notion de système permet de ménager un potentiel artistique et anthropologique là où la structure agit comme une grille de lecture. Plus tard, la notion de « dispositifs » fut énoncée par Anne-Marie Duguet dans une réflexion sur la « notion flottante » d'« installation vidéo », la diversité des œuvres rendant difficile une entreprise de définition<sup>1</sup>. Le dispositif vidéographique (intégrant ou non le direct, employant ou non un ou des moniteurs) peut être seul ou associé à d'autres objets, il peut englober le visiteur, être déterminé par la configuration du lieu ou rester compact, il peut proposer différents types de vision (frontalité, point de vue précis ou parcours) :

la liste des oppositions et variables devient infinie quand on la recoupe en outre avec celle des problématiques ou des styles que chaque œuvre actualise<sup>2</sup>.

C'est donc « à partir de considérations techniques élémentaires<sup>3</sup> » que la vidéo est qualifiée d'« impure<sup>4</sup> », en opposition à la « pureté » du médium de la théorie moderniste. Les installations vidéo mais plus globalement toutes les installations reçoivent ainsi une sorte de critique positive par rapport au rejet exprimé par Clement Greenberg envers les œuvres minimalistes d'un Richard Serra ou d'un David Smith. Même si le médium des installations vidéo peut être présenté comme étant « autant un objet, le moniteur ou la caméra,

constitue le pendant du rapport d'autonomie, relève d'une logique de la structure, par opposition à une pensée du système. « Inter-media », « fusion conceptuelle » entre deux médiums, est un terme proposé par Dick Higgins vers 1963-1964. Voir Jacques DONGUY, « Entretien avec Dick Higgins », catalogue *Poésure et Peinture*, Marseille, Musée de Marseille – Réunion des Musées nationaux, 1993, p. 428.

1. Anne-Marie DUGUET, « Voir avec tout le corps », *Revue d'esthétique*, n° 10, 1986, p. 147-154 ; « Dispositifs », *Communications*, n° 48, 1988, p. 221-242.

2. L'auteur propose finalement une classification selon deux modes, les « compositions multi-écrans et multi-médias » et « l'activation du dispositif électronique pour analyser certains réglages de la représentation et de la perception ».

3. « Dispositifs », *Communications*, n° 48, *art. cit.*, p. 221-242.

4. « Voir avec tout le corps », *Revue d'Esthétique*, *art. cit.*, p. 147.

qu'un dispositif, celui de la production / diffusion / réception des images et des sons, qu'une matière, la lumière<sup>5</sup> »,

le geste qui fait de l'installation vidéo un opérateur d'élargissement de la notion de matériau ne nourrit-il pas la logique courante du matériau et de la représentation, continuant le dualisme de la matière et de la forme<sup>6</sup> ? L'idée selon laquelle l'acquisition de sa légitimité par la vidéo dans l'univers des expositions nous dédouane de penser sa spécificité, ne relève-t-elle pas d'une essentialisation du médium<sup>7</sup> ? On peut se demander si cette légitimation d'un médium qui semblait appartenir à d'autres champs que celui de l'art ne vient pas témoigner de la non efficacité de la considération des œuvres par leurs matériaux de production pour une pensée de l'art. Françoise Parfait a d'ailleurs souligné à propos de l'art vidéo « un déficit du discours critique et une faiblesse dans les moyens de description et d'analyse auxquels aucune autre forme d'expression plastique n'est soumise à ce point<sup>8</sup> ». Mais qu'est-ce que la présentation de la vidéo comme « un médium entre »,

entre l'image et l'absence d'image, entre l'analogie et le numérique [...], entre le visible et l'invisible, entre le direct et le différé, entre le mobile et l'immobile, entre le dehors et le dedans, entre le dessus et le dessous, entre la veille et le sommeil<sup>9</sup> ?

N'est-ce pas le point de vue de l'« esthétique de l'entre-deux » qui, par le rythme d'une sémiotique de l'art, attribue à un médium un « entre-deux ontologique » et le définit « entre apparition et disparition<sup>10</sup> » ?

Les discours sur les installations problématisent ainsi souvent moins le médium en art qu'ils

5. *Ibid.*, p. 149.

6. Si le terme de « matériau » est désigné comme étant « aussi impropre ici qu'il l'est devenu pour désigner tout un aspect de la production artistique depuis Duchamp » (*id.*), la logique courante du matériau en art n'est pas pour autant mise en cause.

7. « Dispositifs », *Communications*, n° 48, *art. cit.*, p. 221-242 ; F. PARFAIT, *Vidéo : un Art contemporain*, *op. cit.*, p. 7.

8. F. PARFAIT, *ibid.*

9. *Ibid.*, p. 343.

10. *Ibid.*, p. 347. La logique de « l'entre-deux » ne permet pas d'envisager que la singularité d'une œuvre puisse contribuer à inventer une valeur médium.

ne perpétuent certains traits de la logique moderniste qu'ils étaient censés critiquer. Les notions d'impureté de la vidéo et d'hétérogénéité de l'installation ne sont pas les signes d'un problème de conceptualisation du médium qui se manifesterait seulement à l'ère des médias, mais si les installations résistent comme toutes les œuvres d'art à cette rationalité du matériau, elles semblent offrir plus que d'autres à la théorie de l'art l'opportunité d'une rationalité autre. « Il n'y a pas d'installation modèle, il n'y a que des installations<sup>1</sup> » ; « chaque œuvre et chaque artiste constituent un peu une définition de la catégorie "installation"<sup>2</sup> » : on peut le dire de la peinture également. L'art n'est fait que d'œuvres particulières<sup>3</sup>. La difficulté ressentie pour définir l'installation tient à la question du point de vue porté sur l'art.

Une parenthèse sur la simplification fréquente du discours de C. Greenberg dont l'historicisme et le formalisme semblent pouvoir être nuancés. Sa critique de l'idée de rupture pour une pensée de l'histoire est liée à sa lecture des *Essais* de T. S. Eliot, lesquels évoquent une valeur de l'œuvre d'art en terme d'historicité<sup>4</sup> ; sa volonté de lutter contre le dualisme de la forme et du fond parcourt ses écrits, notamment là encore dans une référence à T. S. Eliot ou dans une allusion aux formalistes russes<sup>5</sup>. Tout en prônant la « pureté » du médium de la peinture, s'attachant au matériau spécifique de production d'un objet artistique, il posait la question du voir en art dans une critique du comprendre :

1. Serge BÉRARD, « Move, Remove », *Parachute*, n° 39, 1985, p. 25 ; cité par A.-M. DUGUET, « Voir avec tout le corps », *Revue d'esthétique*, art. cit., p. 148.

2. Raymond GERVAIS, « Big Bang et postmodernité », *Parachute*, n° 39, 1985, p. 20 ; cité par A.-M. DUGUET, *id.*

3. Émile BENVENISTE, « Sémiologie de la langue », dans *Problèmes de Linguistique générale*, t. 2, Gallimard, 1998, p. 59.

4. Voir l'article de Clement Greenberg suscité par une réédition en 1950 des essais du poète, « T. S. Eliot : a book review », in *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961 (« T. S. Eliot : critique d'un livre », *Art et culture. Essais critiques*, A. Hindry (trad.), Paris, Macula, 1988). On pourra consulter *Selected Essays*, Hartcourt, Brace & World, New York, 1969 (*Essais choisis*, H. Fluchère (trad.), Paris, Seuil, 1999).

5. « Complaints of an Art Critic », *Artforum*, oct. 1967. (Cité par Rosalind Krauss dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, J.-P. Criqui (trad.), Paris, Macula, 1993, p. 18.)

Tandis que l'on tend à voir ce qui est *dans* un tableau d'ancien maître avant de le voir comme peinture, on voit d'abord une peinture moderniste comme un tableau. C'est, de fait, la meilleure façon de voir tout type de tableau, qu'il soit d'un maître ancien ou moderniste, mais le modernisme l'impose comme la seule et nécessaire façon<sup>6</sup>.

C. Greenberg soulignait ainsi la force critique de la peinture non figurative d'inciter à voir en dehors de la logique courante du signe de la représentation, montrant le souci de penser ensemble le médium peinture et ce que signifie « voir en peinture ». On peut interroger l'installation non strictement comme *technè* mais comme valeur tout à la fois anthropologique et artistique, c'est-à-dire s'orienter vers l'indissociabilité d'une pensée de l'art et d'une pensée du médium. C'est ce qui semble avoir fait défaut à la théorie de l'art dans sa critique du modernisme.

Sous l'opposition formulée par la théorie de l'art du modernisme et du postmodernisme, apparaît donc une continuité de la logique du matériau (celle de l'instrument utilisé par un individu pour produire un objet) liée à la dimension déshistoricisante des recherches formalistes<sup>7</sup>. La notion de médium nous semble pourtant pouvoir être opératoire pour appréhender les œuvres d'hier comme celles d'aujourd'hui si, précisément, elle est retirée de cette approche généralisante (par laquelle ont également souvent été traitées les notions de corps, de réel, de public), si l'on cesse de confondre la spécificité comme caractéristique d'une pratique artistique et la spécificité d'une œuvre qui fait son historicité, invention de valeur qui fait d'un objet d'art une œuvre d'art.

Certains discours sur les installations, s'ils ne récusent pas la conception courante du matériau, laissent cependant affleurer une dimension autre de celui-ci. C'est le cas d'un article de Jean-Yves Bosseur qui situe la démarche artistique dans un

6. « La peinture moderniste », traduction de « *Modernist Painting* » par Dominique chateau dans *À Propos de « La critique »*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 319 (C. Greenberg souligne).

7. À cette époque de début de théorisation des installations, Henri Meschonnic relevait la permanence du structuralisme chez les philosophes post-modernes. Voir *Modernité Modernité*, n° 234, Gallimard, 2000.

détournement des fonctions initialement prévues de l'outil, et parvient à envisager celui-ci aux limites de sa condition d'outil, à voir l'outil en tant précisément qu'il devient autre chose par l'œuvre : « un auxiliaire susceptible d'interpréter [...] selon des modalités qui échappent aux moyens traditionnels et ouvrent vers l'inconnu<sup>1</sup> ». Le médium, qui rend une œuvre capable d'« inviter à aller au-delà de ce que l'on croit connaître », se voit attribuer un rôle majeur dans le processus de signification de l'œuvre par sa participation au questionnement de la perception comme de la connaissance.

On remarque également une critique de l'instrumentalisation de la technique menée aujourd'hui par certains philosophes. Pierre-Damien Huyghe estime que

le travail de l'artiste consiste moins à rendre quelque chose à l'aide d'une technique donnée qu'à délier cette technique du cadre mental qui, lui donnant d'avance un emploi, ne la considère qu'en raison de l'avantage concurrentiel qu'elle est susceptible de posséder par rapport à une technique plus ancienne<sup>2</sup>.

Il oppose à l'utilisation ou exploitation d'une technique, l'exposition comme « traitement à la limite d'une condition de fonctionnement de l'œuvre », dans un geste du risque<sup>3</sup>. Jean-Louis Déotte critique le dualisme du « dispositif technique » et des processus de sens par la notion d'« appareil artistique » : « ce sont les œuvres qui émancipent les appareils, écrit-il, lesquels, sinon, deviendraient des dispositifs<sup>4</sup> ». Jacques Rancière souligne également une efficience de l'art non dans la transmission de messages par un « dispositif représentatif » mais « en dispositions des corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers<sup>5</sup> ». Il attire l'atten-

tion sur la rhétorique des commissaires d'exposition qui « tend à conceptualiser cette identité anticipée entre la présentation d'un dispositif sensible de formes, la manifestation de son sens et la réalité incarnée de ce sens<sup>6</sup> », c'est-à-dire alerte sur la domination actuelle dans le discours sur l'art d'un rapport causal supposé entre production et réception. Les discours se rejoignent ainsi dans l'idée que les œuvres échappent à leurs conditions de production. Mais on peut s'étonner d'une persistance de la notion d'hétérogénéité concernant l'installation<sup>7</sup>. Ne pourrait-on pas regarder une installation par le système signifiant qu'elle produit plutôt que par la désignation des objets dont elle est apparemment ou techniquement constituée, voir l'installation dans les valeurs chaque fois particulières qu'elle invente plutôt que dans « un genre autoritaire » qui « contredi[rai]t son principe [de mélange] en restaurant la position du maître<sup>8</sup> » ? Ne serait-ce pas le sujet qui, dans sa prédétermination des constituants de l'œuvre, fait preuve d'un discours d'autorité dans son étude ? Apparaît ici l'indissociabilité d'une pensée du médium et d'une pensée du sujet.

« La technique a inventé l'homme tout autant que l'homme la technique. » *Le sujet humain est autant prolongement de ses objets que l'inverse*<sup>9</sup>.

L'homme invente la technique comme technologie mais la technique invente l'homme dans le sens où une pensée de la technique produit de la valeur anthropologique.

1. Jean-Yves BOSSEUR, « Les interactions musique/arts visuels et les nouvelles technologies », dans *Arts et nouvelles technologies*, loc. cit., p. 41.

2. Pierre-Damien HUYGHE, *Le Différend esthétique*, Paris, Circé, 2004, p. 107.

3. « Exposer ou exploiter l'art. Remarques sur le pouvoir, le sublime, le cinéma », *Le Jeu de l'exposition*, J.-L. Déotte et P.-D. Huyghe (dir.), Paris, L'Harmattan, 1998, p. 116. L'auteur souligne.

4. J.-L. DÉOTTE, *L'Époque des appareils*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 109.

5. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 61.

6. *Ibid.*, p. 80.

7. L'installation reste définie comme un « espace de composition des hétérogènes », dans un entretien de Jacques Rancière avec Dominique Gonzales-Foerster, « L'espace des possibles », *Art press*, n° 327, p. 32.

8. J. RANCIÈRE, « L'espace des possibles », *Art press*, art. cit., p. 32.

9. Régis DEBRAY, *Vie et Mort de l'image. Une histoire de l'image en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 136. Avec une citation de Bernard Stiegler interprétant Leroi-Gourhan (*La Programmatologie de Leroi-Gourhan et Leroi-Gourhan, part maudite de l'anthropologie*, 1991). Debray souligne. On remarquera simplement que traiter l'ensemble technique et inconnu anthropologique par l'association du technologique et du symbolique ne suffit pas pour sortir du dualisme de la forme et du contenu, du matériel et du spirituel.

### Le médium d'un rythme (du « rythme de l'œuvre »)

Non la valeur générale du médium de production d'un objet, d'une installation, mais une valeur médium de signifiante, qui participe à l'invention d'une œuvre d'art en tant que valeur artistique et anthropologique particulière en même temps qu'elle relève de celle-ci.

On peut dire, à la suite de Walter Benjamin, que « ce qui est décisif en art, c'est toujours la relation de l'artiste à sa technique<sup>1</sup> ». Et penser que ce ne sont pas tant les artistes que les œuvres qui font l'art. *La Petite histoire de la photographie* se construit dans l'indissociabilité d'une œuvre particulière (celle d'Eugène Atget) et d'une réflexion sur l'art, elle révèle une pensée de la technique dans une pensée du particulier. Le texte fait approcher le médium photographique comme ce par et dans quoi une réalité arrive, évoque une aura travaillée par l'entremêlement de l'étrangeté comme spécificité d'une œuvre photographique et de l'étrangèreté comme intersubjectivité de toute œuvre d'art<sup>2</sup>. Si les artistes espèrent avoir accès à des technologies nouvelles, imaginant que « des mondes attendent d'être explorés<sup>3</sup> », ce sont les œuvres d'art qui construisent des mondes, dans l'engendrement réciproque d'une œuvre et d'un public. (Cette relation de l'artiste à son travail peut d'ailleurs être globalement pensée par le processus manifestant la « sémiotique propre » de l'artiste<sup>4</sup>, non pas tant de l'individu artiste que d'une valeur « artiste » prise elle-même dans le système de son « œuvre ».)

Ainsi, plutôt qu'un questionnement de la technique comme écart individuel par rapport à une valeur usuelle, nous envisageons une dimension

technique de l'œuvre elle-même entendue comme processus subjectif et collectif de signifiante, c'est-à-dire une « technique » comme processus de sémantisation et de subjectivation de la technique. Une pensée de la technique qui se veut aussi une pensée de l'humain a tout intérêt à intégrer la question du processus global de sémantisation de toute activité humaine dans le langage. À l'encontre d'une conception répandue dans la théorie de l'art, nous voyons dans la relation d'« interprétante » un nœud épistémologique de l'art et du langage qui ménage la particularité de l'organisation signifiante d'un système artistique, plus précisément qui permet à cette signifiante d'affleurer dans un langage suscité par l'œuvre et qui malmené le système sémiotique du langage. Nous regarderons le médium en art non plus comme un matériau de production artistique défini par des caractéristiques générales (que certains désignent comme des qualités spécifiques en tant qu'elles lui confèrent une nature propre) mais comme une valeur de l'organisation spatio-temporelle signifiante et toujours particulière que constitue une œuvre d'art – le médium du rythme d'une œuvre. Ce rythme est la spécificité d'une œuvre d'art mais prend en charge le rapport de l'art et de la société, l'invention de l'œuvre et de son public : il est à la fois le fonctionnement particulier d'une œuvre et le point de vue d'une anthropologie historique de l'art, lequel passe par une anthropologie historique du langage.

La distinction conceptuelle entre structure et système maintes fois soulignée par Henri Meschonnic peut bénéficier à une pensée du médium. Alors que la structure ne tient pas compte de l'histoire, des mouvements d'une œuvre, le système selon Ferdinand de Saussure comme l'unité selon Émile Benveniste permettent d'envisager la globalité spécifique de l'œuvre d'art dans ses mutations signifiantes et l'historicité de la valeur. Une unité dont il faut « découvrir chaque fois les termes, qui sont illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre<sup>5</sup> ». On peut évoquer un système de signifiante de l'œuvre non comme signification *versus* structure de l'objet d'art (résultat d'une quête herméneutique transmis par une individualité grâce à un langage instru-

1. P.-D. HUYGHE, *Le Différend esthétique*, *op. cit.*, p. 107. L'auteur propose de généraliser le propos de l'historien selon lequel « ce qui demeure décisif en photographie, c'est toujours la relation du photographe à sa technique ».

2. Nous présentons une étude de la pensée de l'art de Walter Benjamin dans notre thèse, « Art et langage : une poétique de l'art vers un "rythme des œuvres" », dans un détour par sa théorie du langage et de la traduction (Université Paris 8, 2009).

3. Bill VIOLA, « Y aura-t-il copropriété dans l'espace des données ? », *Vidéo, Communications*, n° 48, R. Bellour et A.-M. Duguet (dir.), C. Wajsbrot (trad.), Paris, Seuil, 1988, p. 61-74.

4. É. BENVENISTE, *op. cit.*, p. 58.

5. *Ibid.*, p. 59-60.

ment), mais comme processus de découverte-construction de la valeur artistique dans la relation d'interprétance, valeur à la fois individuelle et collective. Autrement dit, selon les paradigmes de É. Benveniste, plutôt que de chercher dans une approche d'ordre sémiotique à « reconnaître » les constituants de l'œuvre, appréhender dans l'ordre du sémantique l'inconnu par lequel on pourra « comprendre » les constituants, où l'unité sémantique de l'œuvre inclut le pragmatique<sup>1</sup>.

Certaines études venant du théâtre et de la danse témoignent aujourd'hui de la prise en compte d'œuvres faisant intervenir une pluralité de médiums dans une unité. Roland Huesca remarque que Nicole et Norbert Corsino « puisent le matériau de la danse non pas chez le danseur, mais dans la mouvance elle-même », dans le « mouvement d'avant – ou d'après – le danseur, celui d'une fluidité primordiale à toute danse », et que le « corps [du danseur] est passé dans la dynamique et l'intelligence de l'œuvre<sup>2</sup> ». La danse fait apparaître la question du médium inséparable de celle du corps : le corps quitte ici son statut d'individualité (on cherche à « comprendre les prolongements possibles de la danse, étendre la corporéité au-delà du corps sans discontinuité<sup>3</sup> ») et le médium tient non pas tant d'un mouvement du corps du danseur que d'une dynamique intégrant les rapports de spatialité et de temporalité de ce corps autre. Bruno Tackels, devant l'avènement des nouvelles technologies qui pousse à « reconsidérer fondamentalement les relations entre la scène et la technique<sup>4</sup> », propose d'approcher la technique non comme « une traduction scénographique de l'idée de mise en scène » mais comme participant d'une « écriture

de plateau », une écriture qui « part en fait de la scène, qui se donne à elle-même son vocabulaire et sa grammaire scénique propre ». Si « l'image entre dans le champ scénique comme un véritable partenaire » du danseur, alors le public peut, selon lui, « passer d'une lecture sur l'écran à une lecture de l'écran comme acteur scénique<sup>5</sup> ». Mais si la présence d'écrans, de sons enregistrés, d'appareillages transforment l'espace de la scène, des penseurs du théâtre ont déjà fait la critique d'un théâtre psychologique où « l'acteur » est « le seul point central sur la scène ». Peut-on dire que c'est l'introduction des médias dans le théâtre qui a fait de la scène « un espace qui comporte plusieurs focales, qui n'ont de sens qu'à dialoguer ensemble » ? Antonin Artaud pensait déjà la pièce de théâtre comme un système symbolique particulier et complexe, notamment par sa notion de « mise en scène pure<sup>6</sup> ». Il offre justement une critique de la conception restrictive du théâtre à laquelle se réfèrent les discours sur une « théâtralité » des installations, et, du même coup, permet de penser une théâtralité autre de ces œuvres.

Fondée sur le « théâtral » de Michael Fried désignant les « circonstances réelles de rencontre entre l'œuvre littéraliste et son spectateur<sup>7</sup> », une théâtralité fut attribuée aux installations en tant qu'elles proposaient une « coprésence avec le spectateur dans une même unité spatio-temporelle<sup>8</sup> » ou une « relation immédiate avec le spectateur<sup>9</sup> ». Cette théâtralité qui repose sur des considérations générales d'espace, de temps, de réel, relève d'une approche dé-spécifiante de l'art. À l'encontre des discours d'ordre phénoménologique et psycho-sociologique qui continuent d'être appliqués aux œuvres, on peut convoquer la pensée du théâtre d'Artaud qui est aussi, plus globalement, une réflexion sur l'art. Celle-ci inscrit les questions d'espace et de langage dans une détermination réciproque, articule une sémantisation de l'espace physique et une critique du langage

1. *Ibid.*, p. 64-65. Nous avons traité de la question des constituants d'une œuvre d'art dans l'enjeu d'une sémantique *versus* une sémiotique lors d'une intervention au Colloque International « Texte et image : la théorie au 21<sup>e</sup> siècle », organisé par le Centre Interlangues Texte, Image, Langage (E.A.4182), Université de Bourgogne, Dijon, juin 2010.

2. Roland HUESCA, « Images : est-ce toujours de la danse ? », *Arts et nouvelles technologies*, *loc. cit.*, p. 181.

3. Norbert CORSINO, « Vision, mouvements, vitesse », *Maryas*, n° 17, mars 1991, p. 87-88. Cité par Roland HUESCA, *op. cit.*, p. 180.

4. « Théâtre, technique, “nouvelles technologies” », Entretien réalisé par Jean-Marc Lachaud, *Arts et nouvelles technologies*, *loc. cit.*, p. 94.

5. « Théâtre, technique, “nouvelles technologies” », *loc. cit.*, p. 94-95.

6. Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, « Folio essais », Gallimard, 1996 (1<sup>re</sup> éd. 1964), p. 188.

7. Michael FRIED, « *Art and Objecthood* », L. Lang (trad.), *Artistudio*, n° 6, 1987, p. 7-27.

8. F. PARFAIT, *Vidéo : un Art contemporain*, *op. cit.*, p. 169.

9. A.-M. DUGUET, « Voir avec tout le corps », *art. cit.*, p. 148.

réduit au sens des mots par la spatialité. Le « langage dans l'espace<sup>1</sup> » renvoie à une globalité symbolique particulière dont le langage des mots ne constitue qu'une partie, mais cette globalité, du même coup, repense le langage, donne une autre dimension au langagier. C'est ainsi que la pièce de théâtre n'est plus composée à partir de la parole articulée des personnages dans un décor, mais devient une « métaphysique de la parole, du geste, de l'expression », une « métaphysique en activité<sup>2</sup> », et constitue un geste éthique et politique. Faire intervenir « des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes<sup>3</sup> ». Le symbolisme du particulier comme organisation de rapports « jusqu'aux signes » dit une sémantisation de rapports qui n'existent que dans le processus même de sémantisation<sup>4</sup>. La pensée du théâtre d'A. Artaud, comme pensée de la représentation, incite ainsi à approcher toute œuvre d'art comme un système dynamique de relations dont *émergent* les éléments constitutifs dans une problématisation de l'espace et du corps par le langage. En essayant de dire les choses un peu autrement, on pourrait considérer au départ chaque élément en présence, quel qu'il soit, comme n'étant « porteur de rien<sup>5</sup> », les constituants n'étant précisément pas déterminés

en dehors du rythme de l'œuvre, et se laisser ainsi l'opportunité d'appréhender, dans un processus subjectif et collectif de signifiante, *et l'unité et les constituants*.

Travailler le médium comme l'un des constituants-valeurs de l'œuvre, c'est l'étudier dans son articulation avec les questions de sujet, de réel, de corps. Si *The Greeting* (1995) de Bill Viola<sup>6</sup> marque le début d'une pratique utilisant l'écran à plasma, le médium de cette installation vidéo sonore, médium du rythme en devenir de l'œuvre globale de B. Viola, ne réduit pas nécessairement le « bruit » vidéo de celle-ci. Ce « bruit » n'est pas réductible à la « vibration proprement électronique<sup>7</sup> » du matériau, il participe du « grain ou bruit de la rétine », « espèce de tourbillon poivre et sel<sup>8</sup> » expérimenté dans la contemplation de l'obscurité silencieuse, d'un « noir vidéo » non technologique mais sémantique d'un corps de l'obscur dans un rapport à la voix<sup>9</sup>, de la symbolique d'un grain de la perception, « corps grain » ou « corps-coin » comme questionnement du sujet (à la fois « au coin de la rue » et « de l'autre côté<sup>10</sup> ») vers une individuation dans une inconnaissance de l'image comme de l'humain. Si la texture de cette œuvre est lisse et veloutée, le « bruit » est toujours là. L'œuvre nous semble faire autre chose que rejouer « le plissé de la peinture, si intimement lié à la posture des corps, à leur intime énergie dramatique<sup>11</sup> », ou intégrer « ce que la peinture peut seulement représenter, et qui est

1. A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 138.

2. *Ibid.*, p. 66.

3. *Ibid.*, p. 83.

4. Certains voient dans le théâtre d'aujourd'hui un « affrontement symbolique entre la parole individuelle et les médias », l'écriture étant déjà envahie par les médias, une « récupération » des médias par les textes dramatiques contemporains qui sont en même temps « perturbés et parfois même constitués par les médias » (comme chez Valère Novarina). Voir Patrice PARVIS, « Les écritures dramatiques contemporaines et les nouvelles technologies », *Arts et nouvelles technologies*, *loc. cit.*, p. 107 et 114. Mais les œuvres peuvent avoir la capacité de produire un système texte-image critique à la fois de l'individualité langagière et des normes médiatiques, et de faire envisager une pièce de théâtre dans son unité, la non-séparation *a priori* de la parole et du médium visuel et/ou sonore (les constituants n'étant pas nécessairement ceux que l'on croit). Présentant la « médiatisation » comme « une des composantes des médiations entre les textes et les humains » (*ibid.*, p. 115), Patrice Parvis semble ne pas s'orienter vers une organisation d'éléments qui s'interdéfinissent mais faire des médias des intermédiaires sur la chaîne du sens, comme des passeurs d'un contenu.

5. Roberto Barbanti, les opposant à des médiums quelconques, présente le magnétophone et la radio comme des instruments n'ayant « aucune caractéristique » (*Arts et nouvelles technologies*, *op. cit.*, p. 27), n'étant « porteur[s] de rien », manifestant « une sorte d'ouverture et d'indétermination substantielles » (*ibid.*, p. 28).

6. Œuvre exposée à la Biennale de Venise de 1995 dont la référence à une peinture de Pontormo, une *Visitation* (xvi<sup>e</sup> siècle., église de Carmignano, Toscane), fut indiquée par l'artiste.

7. A.-M. DUGUET, « Bill Viola, un corps passe », *Art press*, n° 289, avril 2003, p. 30.

8. Texte sur *Pneuma* (1994), Bill Viola, Robert Violette, *Reasons for Knocking at an Empty House, Writings 1973-1994*, Londres, Thames & Hudson, Anthony d'Offay Gallery, 1995, p. 258-259.

9. BILL VIOLA, « Le noir vidéo – mortalité de l'image », *Trafic*, n° 33, C Wajsbrot (trad.), printemps 2000, p. 63-72.

10. *Reasons for Knocking at an Empty House*, *op. cit.*, p. 219.

11. Raymond BELLOUR, « Sauver l'image », *Trafic*, n° 16, automne 1995, p. 90.

constitutif du cinéma ou de la vidéo, le temps<sup>1</sup> ». Selon notre hypothèse, une œuvre, quel que soit son médium, possède une temporalité dans le sens où elle construit un rythme, et son médium participe à faire cette temporalité en même temps que le rythme engendre la spécificité de ce médium. On peut essayer, sans nier la reprise picturale, de travailler le médium de l'œuvre dans son rythme particulier.

Dans un espace aux dimensions proches du couloir, un écran frontal, vertical, doté d'un cadre et accroché au mur mais très près du sol, entre peinture et porte, montre le ralenti image et son (vidéo de 45 secondes diffusée en 10 minutes) de personnages féminins en taille humaine, en conversation, au coin d'une rue. On n'entend pas ce que ces femmes se disent mais on les entend dire. Leur chuchotement semble résonner de la déflagration de chaque son. La scène de la Visitation que l'œuvre rejoue est, comme l'écrit Jean-Luc Nancy, « tout entière spirituelle et pneumatique par excellence : l'essentiel y est dérobé aux yeux et passe par les voix<sup>2</sup> ». Le son de *The Greeting* n'est pas celui des gestes ni des paroles des personnages mais une dépersonnalisation des voix et des corps : il n'est pas le pendant de l'image, il est, comme résonance de la conversation, une qualité de silence. Dans « le langage inconscient du corps », « l'arrière-plan » ou « arrière-corps » des corps, non du côté de l'architecture à l'étrange perspective<sup>3</sup> mais du côté d'un grondement sourd qu'on entend sans comprendre, fait l'espace des corps, et semble même produire un « en avant » d'un corps autre, devenir le corps d'une voix plurielle. La « sous-conversation » de Nathalie Sarraute disait ce mouvement de la conversation qui n'est pas celui des personnes mais mouvement sujet : « résultante de mouvements montés des profondeurs, nombreux, emmêlés, que celui qui les perçoit au dehors embrasse en un éclair et qu'il n'a ni le temps ni le moyen de séparer et de nommer<sup>4</sup> ». La « magie » de ces « sons étirés, tendus » nous renvoie à cette part de « l'innommable<sup>5</sup> » de la conversation. Ainsi, le bruit est là, dans le drame d'une voix enceinte d'un corps. Où le rapport d'un silence et d'une lenteur invente un médium, dont une approche instrumentaliste ne

peut rendre compte. *The Greeting* met le spectateur en situation de sujet sur le seuil d'un lieu autre du quotidien, lieu d'un corps vidéo qui s'invente en voix ou vidéo-drame de la voix, l'incitant à se penser en corps de langage, et peut-être à penser un corps du public de l'œuvre d'art comme corps d'une voix transpersonnelle dans son mouvement vers elle, c'est-à-dire le « être enceint » d'un public de son œuvre.

Isabelle DAVY

1. A.-M. Duguet, « Bill Viola, un corps passe », *art. cit.*, p. 30.

2. Jean-Luc NANCY, *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Galilée, 2001, p. 13.

3. Texte de Bill Viola, in *Bill Viola, Buried Secrets*, The United States Pavilion, 46<sup>ème</sup> Biennale de Venise, du 11 Juin au 15 Octobre 1995, Tempe, Arizona State University Art Museum, Hannover, Arizona et Kestner-Gesellschaft, 1995, p. 46.

4. Nathalie SARRAUTE, *L'ère de soupçon*, « Folio essais », Gallimard, 1956, p. 121.

5. Michel NURIDSANY, « Les splendides lenteurs de Bill Viola », *Figaro*, 15 octobre 1996.