



**4. Cerner, centrer,
ombrer : les flous du
sujet vidéographié**

Annick Dragoni

Cerner, centrer, ombrer : les flous du sujet vidéographié

Réalisé en 1975 par Jean Otth, artiste suisse né en 1940 à Lausanne, *Vidéoportrait, René Berger*[1] est l'enregistrement d'une action filmée en temps réel. Il s'inscrit dans les premières recherches qui explorent les propriétés techniques de l'appareil vidéo - la possibilité de filmer et de retransmettre une image en direct - pour penser et repenser les rapports du corps à son image [2]. Le trouble repose ici sur l'opacité du dispositif, qui propose une variation complexe de la triade caméra/moniteur/sujet filmé, à laquelle vient s'ajouter un miroir sur lequel l'artiste intervient pour modifier l'image spéculaire de René Berger. Dans un portrait visuel et sonore en train de se faire, le théoricien, connu pour ses réflexions sur les médias [3], décrit son expérience en temps réel. Il est à la fois modèle et sujet : celui que l'on peint et celui qui se dépeint.

L'image noir et blanc, de faible qualité, évoque la fermeture. Le modèle assis face au miroir, recroquevillé, regarde un petit moniteur qu'il tient sur ses genoux. À ses côtés, pointé vers le spectateur, le reflet de la caméra permet d'identifier le point depuis lequel l'action est filmée. Un premier processus de *feed-back* se met en place : la caméra ne filme pas directement la scène, mais son reflet. L'envers et l'endroit se confondent. Cerné, enserré, le modèle ne regarde pas frontalement le miroir, mais la retransmission en direct de l'image sur le moniteur et se confronte à une image détournée, dérivée. Les écrans se démultiplient : un autre moniteur positionné hors-champ à côté du miroir permet à l'artiste de contrôler ses gestes. L'artiste et le modèle, puis le spectateur lorsqu'il regarde l'enregistrement de l'action, sont face à la même image, mais depuis différents lieux qui assignent à chacun une place différente dans la composition même de cette image. Ainsi agencés, installés, composés, le réel et ses reflets génèrent des processus de dédoublement et de redoublement. Il y a quelque chose de flou, comme une irrésolution dans ce balancement sans fin où tout est déjà doublé, où tout redouble tout, et où l'expérience consiste à être pris dans les nœuds d'un dispositif qui se clôt sur lui-même. Le flou renforcé par la précarité de l'image réside dans les multiples effets produits par les processus de rétroactions - et sans doute de façon plus frappante encore que dans d'autres vidéos de la même époque, tant celle-ci interroge une histoire de la représentation [4]. Ainsi, si l'appareil vidéo, en se centrant sur l'image du corps, est porteur de subjectivité, le déroulement de l'action permet de penser le rapport ténu qui unit la représentation de soi à une histoire du portrait. Cette histoire opère à rebours, de l'image spéculaire à l'ombre, jusqu'à gommer le sujet parlant qu'elle prend pour modèle.

Cerner

Le portrait commence par le dessin ; l'artiste muni d'un feutre noir trace sur le miroir le contour de la silhouette du modèle. Le cerne, qui évoque l'un des mythes fondateurs de la peinture, est ici détourné : il ne tente pas de fixer une ombre, une projection produite par une absence de lumière, mais une image spéculaire. Le rôle du miroir est triple : il reflète l'image, il est le support de la représentation, il tient lieu d'écran. Ainsi, le subjectile, la surface jusque-là invisible du miroir, s'affirme pour venir se confondre avec celle de l'écran, donnant l'illusion que l'artiste dessine à la surface du moniteur. L'enjeu de ce premier moment est de définir ce que « cerner » veut dire : cerner une forme, une surface et se cerner soi-même. Cependant, le trait vacille. Il ne parvient pas à contenir pleinement la forme instable qu'il tente de saisir. L'artiste se reprend et le contour se transforme en zone raturée.

4. Cerner, centrer, ombrer : les flous du sujet vidéographié

Parallèlement, le modèle, double d'un commentaire ce qu'il est en train de vivre et s'entoure ainsi par le langage, s'enrobe par sa propre réflexion. L'entreprise est délicate. Dès le début, René Berger l'annonce, ce que nous voyons est une reprise, qui suit le pointillé d'une première. Il ne s'agit pas de commenter une expérience après-coup, mais de superposer un deuxième commentaire au premier dans sa reprise : « Alors, au lieu de dire comme tout à l'heure que je me sens cerné, je dirai autre chose, non pas que je me sente pas cerné, mais puisque j'ai senti tout à l'heure que j'étais cerné et que j'ai dit que j'étais cerné, maintenant ce sont presque d'autres sensations, d'autres réflexions qui peuvent se manifester » [5]. L'expérience du présent, celle d'une image qui se donne dans son instantanéité, et le présent de l'expérience se superposent à un déjà-vécu. Ainsi, le discours s'inscrit dans le mouvement d'une temporalité, dans un battement qui ébranle son cerne.

Ces processus de reprises sont autant de bougés qui s'immiscent dans les brèches d'une structure qui voudrait se penser elle-même. L'entremêlement des lignes montre moins des bordures que des fissures à même la surface, qui à la Renaissance devient le modèle de la production des images. Si avec Alberti, la surface réfléchissante est un instrument de contrôle, un guide [6], le mythe ovidien devient la métaphore de la peinture [7]. Ainsi, la vidéo de Jean Otth repense moins une histoire de la représentation qu'une histoire de l'appareil perceptif à travers ses scénarios originels. Le mythe de Dibutades, qui veut que la peinture soit née du cerne de l'ombre portée, heurte celui de Narcisse comme pour décoller la représentation du paradigme spéculaire [8]. Mais les deux sont aussitôt contrariés. Le décalque incertain, l'entrelacs des lignes plient la profondeur de l'espace pour le rabattre à la surface et, dans un même mouvement, défient toute procédure de délimitation. La circonscription - celle du trait qui se reprend, celle des surfaces réfléchissantes qui se démultiplient, celle du discours hanté par sa propre réflexion - ne définit pas une zone nette et identifiable, mais produit des effets de glissements, une série de non-coïncidences.

Centrer

À l'aide d'un *spray*, l'artiste noircit la forme tremblante qu'il vient de dessiner. Une tache informe recouvre l'image de René Berger, dissout la silhouette, supprimant ainsi toute ressemblance, et par là tout sentiment de reconnaissance. Si le dessin présentait une première attaque envers la *Mimésis*, la peinture ne signe pas la naissance du modèle, mais l'acte même de sa perte. Narcisse, l'inventeur de la peinture, est ici mis à mal : « Interrogeant un marc électronique », il n'est pas englouti par son image, séduit par sa propre parade, mais « décapité » par une ombre. Comme s'il en était revenu à un stade d'avant le miroir, René Berger utilise le vocabulaire du morcellement. L'expérience s'émancipe de celle qui précède. Éprouvant un présent jusqu'ici inexploré, sans traces mnésiques, le théoricien parle de plus en plus lentement :

« J'ai l'impression, que je n'avais pas tout à l'heure, d'être emprisonné dans ma propre opacité. Au point que la forme noire m'oblige même à baisser le ton, ce qui laisserait entendre que le discours n'est possible qu'à partir d'une certaine... d'un certain degré de lumière, un certain degré de luminosité, et là je sens ma voix en deçà, je la sens non plus m'appartenir, ou plutôt j'essaie de cueillir ma voix dans le son et non plus dans l'image » [9]. Sans le soutien de l'image, l'identité et le discours qui la détoure lâchent. Le vide s'installe, comme bercé par le silence frémissant des premières bandes vidéo.

Dans cette lacune, l'artiste s'écarte du modèle et entoure le reflet de la caméra. Il pointe l'œil silencieux qui capte la scène : son centre organisateur. Sur le miroir, point d'observation et point de fuite se confondent, et touchent ainsi l'un des fondements de la représentation, soit le paradigme spéculaire de la perspective. Incarnée par l'expérience de Brunelleschi, la vision monoculaire comme constitution d'un regard unique est ici déplacée. La caméra occupe la place du petit trou percé dans

4. Cerner, centrer, ombrer : les flous du sujet vidéographié

l'épaisseur du panneau. Celle du témoin, qu'un seul sujet à la fois pouvait prendre dans l'expérience originelle, est léguée à l'appareil. Observée par la lorgnette des moniteurs, sans cesse déplacée, l'action est ainsi prise dans un circuit de regards qui permet d'envisager divers rôles : le modèle statique contenu par la forme noire, l'artiste mobile qui entre et sort du champ. En ce point de l'action, l'intervention de l'artiste, intrusion d'un tiers dans le lien qui unit le sujet à son image, permet de séparer le sujet de l'objet de son propre regard. D'une part, le point de vue est littéralement dissocié du regard qui le soutient ; d'autre part, le recouvrement dissout le miroir déformant du discours, celui qui jusque-là, de saute en saute, à coup de formules brillantes, s'appliquait à colmater le silence. La relation duelle d'un moi qui se regarde tout en s'écoutant parler est ainsi déplacée vers l'extérieur, comme pour rompre le processus d'autocontemplation d'un *medium* vidéo défini dans ces premiers temps comme narcissique.

Rosalind Krauss, dans son article célèbre *Video : The Aesthetics of Narcissism* [10], convoque une vidéo de Vito Acconci où il est justement question de centre. Dans *Centers* (1971), le cadrage serré se focalise sur le visage de l'artiste. De face, bras tendu, celui-ci pointe du doigt le centre de l'image. Si aucune caméra ni aucun moniteur n'apparaissent à l'écran, la performance - maintenir la pose pendant les vingt minutes que dure la bande - se réalise et se contrôle grâce à la retransmission de l'image sur un moniteur. Ce dernier sert à rectifier la position du doigt de l'artiste qui, de fait, fixe sa propre image. Selon l'auteure, le *feed-back* serait l'opérateur d'une condition spécifique au narcissisme : celle d'un moi figé par sa propre réflexion. Dans une unité de temps qui serait celle d'un instant prolongé, un présent sans passé et sans issue, Acconci, capté par son image, ne peut s'extraire de sa statue, se détourner de son propre regard. Sans faire du narcissisme « LA condition genre », tant nombre de vidéos utilisent la captation et la diffusion en temps réel pour en dissocier les points de vue, pour contrarier les coïncidences - l'auteure reconnaît d'ailleurs la richesse de certains travaux, ceux de Peter Campus et de Bruce Nauman notamment - il s'agit d'en reconnaître l'importance. En ce sens, l'expérience à laquelle René Berger se soumet n'y échappe pas, mais elle procède par déplacements successifs, par effet de décentrage et de recentrage, de méconnaissance et de reconnaissance. Effacer le modèle puis localiser le centre est une façon de décentrer le sujet pour mieux le recentrer, ou, pour utiliser un vocabulaire lacanien, de rétablir l'excentricité du sujet par rapport au moi [11]. Contrairement à la vidéo d'Acconci, celle de Jean Otth repose sur une impossibilité à fixer, à se fixer. Au cours de l'action, les zones de focalisation ne cessent de circuler autour d'un centre - organisateur - qui, incessamment, se déplace : du sujet au miroir, du miroir à la caméra, de la caméra à l'ombre et enfin de l'ombre à l'artiste. >>>

Ombre

Isolé, emprisonné par la silhouette informe, René Berger se met en mouvement. Il quitte la stase qui caractérisait sa situation de modèle - la pose - pour s'extirper de la forme qui tente de le contenir. Le discours reprend. La réapparition d'un visage qui se dérobe à son ombre, la redécouverte des traits d'un « je » qui avait trouvé réconfort ou accoutumance dans l'anonymat, semble violente. Le spectre ne revient que par effraction : « J'en sors comme un intrus » [12].

Un court instant, l'artiste quitte sa position de peintre pour celle du vidéaste : il s'approche de la caméra et zoome. L'image se resserre sur le visage. Tentative d'être au plus près, le cadrage - télévisuel, s'il en est - laisse apparaître un modèle dédoublé, mais avant tout caché.

Paradoxalement, le zoom, que l'on peut interpréter comme une manifestation de la pulsion scopique, fonctionne comme un éloignement, une fuite. Le nouveau découpage de la scène forme une image quasi abstraite qui rejette hors-champ le dispositif, comme pour contrarier la prétendue transparence du *medium* télévisuel. Une réflexion sur la peinture donc, mais aussi sur l'image vidéo qui altère son

4. Cerner, centrer, ombrer : les flous du sujet vidéographié

modèle, le fond dans une silhouette, dans une ombre, qui au lieu de s'approcher s'éloigne et enfin s'efface derrière la surface d'un écran opaque.

La scène retrouve son cadrage initial. Maintenant, c'est le mannequin « qui est devenu la présence » [13], un mannequin à qui le sujet décollé de son ombre prête sa voix. Mobile, il apparaît simultanément de face et de dos. Sans l'intermédiaire du miroir, la proximité entre le modèle et la caméra forme une zone floue et grossit à la lisière du cadre. Escamotant une partie de la scène, la tête instable vient l'interroger par-derrrière, à son envers.

Comme détourné, dédoublé, René Berger commente et interprète la série d'actions qu'effectue l'artiste : « Et puis disons, c'est votre profil qui a un côté rassérénant, parce qu'associé à la main, au chiffon, il forme un complexe de gestes et de mouvements explicite » [14] L'enjeu bascule, le portrait est maintenant celui du peintre au travail. L'image se forme et se déforme : avec un chiffon, l'artiste crée une zone floue : « des parties qui dégoulinent (...) comme des balafres » [15]. Il cerne la nouvelle position du modèle avant de l'obstruer. Enfin, d'un seul geste, souligné par le bruissement de la bombe de peinture, il forme une spirale noire, un labyrinthe qui couvre tout l'écran, ne laissant un instant transparaître plus que les lèvres parlantes avant de les recouvrir. La vidéo s'achève. L'écran devient, proprement dit, écran, tel un rideau qui vient masquer le revers d'une scène formée par son contrechamp. Ce dernier geste dissocie l'espace de la perception de celui de la représentation. Jusque-là pris dans l'interstice où se nouaient leurs rapports, la surface noire établit la séparation entre les deux. Et ce paradoxalement, puisque les deux espaces maintenant plaqués à la surface de l'écran s'annulent l'un l'autre. La surface, qui quelques années auparavant, s'est affirmée comme le paradigme de la peinture moderniste, vient écraser ce lieu de fusion et de confusion où les jeux de rétroactions opéraient. Le recouvrement, le rabattement poussent la représentation à sa limite, image noire, sans profondeur et sans lumière, comme si, dans l'urgence, le temps de conclure et le moment de se taire étaient venus.

En somme, avec le temps comme dimension, Vidéoportrait, René Berger est le lieu d'une mise en scène de la perte et de la non-saisie qui met le théoricien face à ses propres réflexions sur les médias : « L'espace se contracte, se dilate, se disloque au gré de la machine. Notre perception est en proie à une anamorphose accélérée. Notre conscience démêle mal le direct du différé. La présence éclate en téléprésence, en hétéroprésence... » [16]. Impossible à fixer, de la fissure à la balafre, de l'ombre à la tache, l'image se décompose, se recompose, pour se décomposer à nouveau. Les figures ne cessent de se défigurer. À la fois doublé et scindé, perceptif et réflexif, le portrait suit une trajectoire zigzagante qui finit par se dissoudre dans l'ombre.

Notes

[1] *Vidéoportrait, René Berger, 1975, 15'38"*. Le travail de Jean Otth est visible sur le DVD : *Jean Otth ...autour du Concile de Nicée*, Paris, coll. Anarchive, Les Presses du réel, 2008.

[2] Nombre de vidéos ou d'installations vidéo réalisées entre 1969 et 1975 utilisent le circuit fermé pour interroger la place de l'image du corps dans la perception de soi. On peut citer le travail de Vito Acconci, de Peter Campus, de Dan Graham ou encore de Bruce Nauman.

[3] Professeur à l'université de Lausanne, René Berger (1915-2009) crée en 1971 un séminaire expérimental, « Esthétique et mass media : la télévision », auquel Jean Otth participe. En 1972, il écrit *La mutation des signes*, Denoël, Paris.

[4] Les dispositifs de Jean Otth se distinguent de ceux de Peter Campus, de Bruce Nauman ou encore de Dan Graham. Dans leur travail, le corps de l'artiste-performer, ou le corps du spectateur dans les installations vidéo, confronté à une image déplacée, renversée, dédoublée ou retardée de

4. Cerner, centrer, ombrer : les flous du sujet vidéographié

lui-même s'inscrit dans un espace architectural ou sculptural. Les surfaces réfléchissantes sont des éléments qui composent les dispositifs, alors qu'avec Jean Otth elles deviennent le support d'une représentation picturale.

[5] Mots prononcés par René Berger dans la vidéo.

[6] « Ce qui est emprunté à la nature doit être corrigé par le jugement du miroir » Alberti, *De Pictura* (1435), tr. Fr. J. L. Schefer, Paris, Macula, 1992, p 99.

[7] « J'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleurs, car s'il est vrai que la peinture et la fleur de tous les arts alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ? », *Ibid*, p. 135

[8] On pourra se reporter au livre de Victor Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, DROZ, 2000. L'auteur montre comment la représentation occidentale découvre « le stade du miroir comme un détournement/dépassement du stade de l'ombre. », p. 37.

[9] Mots prononcés par René Berger dans la vidéo.

[10] Rosalind Krauss, « Video : The Aesthetics of Narcissism », in *October*, Vol. 1., 1976, pp. 50-64.

[11] Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique* (1954-1955), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2003.

[12] Mots prononcés par René Berger dans la vidéo.

[13] *Ibid*.

[14] *Ibid*.

[15] *Ibid*.

[16] René Berger, *La mutation des signes*, Paris, Denoël, 1972, p.16