



**3. L'effet de réel
comme lacune
nécessaire.
Réhabilitation de
l'image vidéo par la
négative**

Stéphanie Dauget

3. L'effet de réel comme lacune nécessaire. Réhabilitation de l'image vidéo par la négative

Les capacités temporelles inédites du dispositif vidéographique donnent lieu à une possibilité d'évacuation intégrale du hors champ de l'image comme distinction nécessaire avec la réalité qu'elle reflète. Ce don effrayant venant ébrécher la confiance que l'on peut accorder à notre système cognitif dans un tel contexte de réception, mérite un questionnement centré sur cette menace de dédoublement du réel à travers l'image vidéo. Il s'agit d'évoquer les stratégies par lesquelles les artistes vidéastes peuvent aujourd'hui raconter le réel via une image qui ne prétend pas se substituer à lui.

L'étude qui suit a germé à partir de l'expérience d'une installation vidéo de l'artiste polonais Krzysztof Wodiczko, *OUT OF HERE : The Veterans Project* [1]. Sa démarche pourrait sans mal s'inscrire dans une veine documentaire, au regard de l'actualité sociopolitique qu'elle tente de transmettre à son public. L'intérêt de cette oeuvre singulière tient en partie au fait que les événements et expériences de vie dont elle traite appartiennent aux épisodes de l'histoire qui, pourrait-on dire, ne se racontent pas. Elle nous incite à poser la question suivante : comment faire trace, de manière suffisamment forte mais avec pudeur, dans l'esprit de celui qui n'a pas vécu ces événements ? A l'ère du tout visible, et lorsqu'il s'agit d'explorer son médium de transmission privilégié, il est indispensable de venir interroger les limites formelles, conceptuelles et éthiques de ces images qui, dans le domaine artistique, sont censées faire symptôme de leur temps et questionner les voies par lesquelles le regard contemporain y accède.

A l'instar du langage cinématographique de Claude Lanzmann dans *Shoah* [2] et de celui de Rithy Panh dans *S21* [3], Krzysztof Wodiczko déploie dans ses installations vidéo un temps de l'absence signifiée et du fragment pour transmettre l'indicible, faire voir l'irreprésentable, via un système d'images qui fonctionne de manière lacunaire lorsqu'il pourrait prétendre à dédoubler intégralement le réel. Nous convoquerons les réflexions de deux philosophes autour du rapport entretenu entre l'image et le réel, afin de décrypter notre expérience de l'oeuvre. Celle-ci sera évoquée à la suite du concept de « lacunaire nécessité » développé par Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Images malgré tout* (Georges Didi-Huberman, 2003) et du concept barthésien d'« effet de réel » (Roland Barthes, 1968 : pp. 84-89).

Nous verrons comment le cinéma, premier médium de l'image temporalisée, reconsidère la notion d'image lacunaire comme nécessité pour raconter l'histoire. Et comment l'effet de réel, version spécifique de cette lacune nécessaire, est réactualisé dans l'installation vidéo par l'activation d'un effet de présence. Cette dimension altérée et parcellaire de l'expérience esthétique que nous souhaitons souligner ici est rendue d'autant plus sensible en ce qui concerne la pièce de Wodiczko, que les traces qui subsistent de notre expérience de l'oeuvre sont elles-mêmes lacunaires : nous pourrions l'évoquer à travers des photographies ou, comme ici, par le récit d'un souvenir, à défaut d'en avoir retrouvé des traces vidéo qui, quoi qu'il en soit, n'auraient pas non plus remplacé l'expérience réelle de l'installation vidéo qui, nous le verrons, dépasse la simple perception des images.

I. Lacunes de l'image

En 2001, pour le catalogue *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis* (Clément Chéroux, 2001), Georges Didi-Huberman réalise « Images malgré

3. L'effet de réel comme lacune nécessaire. Réhabilitation de l'image vidéo par la négative

tout », une lecture phénoménologique de quatre photographies prises à Auschwitz en août 1944. Il tente de mesurer, au travers de l'étude du regard porté sur ces quatre photographies, la part d'*imaginable malgré tout* dans un régime visuel et historique de l'ordre de l'*inimaginable*. Dans un ouvrage éponyme publié deux ans plus tard, l'auteur répond à la vive polémique inspirée par sa position en démontrant l'importance de cette *apparition* des images, aussi lacunaires soient-elles, et malgré les nombreuses réticences éthiques et esthétiques qu'elles génèrent. Elles sont un acte de résistance dans le processus de disparition mis en place avec le génocide qui visait non seulement à effacer les individus, mais aussi la mémoire de ce pan de l'histoire. Georges Didi-Huberman défend la conviction selon laquelle *voir* une image, permet de mieux *savoir* l'histoire.

Il avance l'idée d'un double régime de l'image qui jamais ne se présente comme *toute*. Son pouvoir relève, dans un tel cas de figure, non pas d'une fonction illusionniste de substitution vis-à-vis d'une réalité historique, mais de l'activation d'un fait de résistance déterminant contre l'annihilation de ce réel. Même en lambeaux, cette histoire doit nous être contée. Dès lors, toute trace subsistante devient une « lacunaire nécessité » (G D-H, 2003 : p. 99). En insistant à la fois sur l'existence indéniable de ces images et sur leur dimension parcellaire et incertaine, Georges Didi-Huberman révèle leur propension à faire trace du réel tout autant que leur incapacité à se substituer purement et simplement à ce réel. L'*image malgré tout* agit comme une déchirure dans le réel au sens où elle ne livre qu'un point de contact entre l'image et le réel de Birkenau en août 1944 : une spécificité du médium photographique à partir duquel s'enclenche le travail de la pensée pour reconstituer un réel vis-à-vis duquel l'image ne peut être qu'indicielle.

Au sein de l'irrépressible phénomène de démultiplication du réel qu'incarnait l'évolution technique photographique, le contexte de production de ces images vient freiner la facilité d'action du médium qui les génère et blesser le regard qui s'identifie à elles, en le contraignant au puissant dilemme éthique que cette situation suscite. Définitivement tenu à distance de la problématique de l'illusion relative à l'opération mimétique platonicienne, le régime de production des images, introduit par la part d'*inimaginable* de l'histoire, se fonde ici sur une mise en faillite de la représentation totalitaire du réel par l'image : une absence signifiée, une trouée dans le réel, un manque à combler par le travail du regard et de la pensée. Dès lors, *voir* ne signifie plus savoir, mais bien plutôt *imaginer*, pour tenter de connaître une réalité qui toujours nous demeure étrangère, pour tenter de comprendre cet Autre dont nous resterons à jamais séparés. Ce contact avec le réel que représente l'image, aussi incomplet soit-il, ne se contourne pas : « Une image sans imagination, c'est tout simplement une image sur laquelle on ne s'est pas donné le temps de travailler. Car l'imagination est travail, ce *temps de travail des images* sans cesse agissant les unes sur les autres par collisions ou par fusions, par ruptures ou par métamorphoses... Tout cela agissant sur notre propre activité de savoir et de pensée. Pour savoir, il faut donc bien s'imaginer : la *table de travail* spéculative ne va pas sans une *table de montage* imaginative » (G. D-H, 2003 : p.149)

Nous arrivons ici au point de tension sur lequel le rapport ténu et déterminant entre image et réel est en mesure de se formaliser : ne pas céder à la facilité de l'invisibilité devant l'impossibilité de rendre complètement au visible l'étendue du réel. Il s'agirait donc, pour les usagers de l'image comme symptôme de l'histoire, en l'occurrence ici les artistes, de prendre la juste mesure des pouvoirs et des faiblesses de la représentation en regard du réel qu'elle tente de *faire voir*. En partant de cette tension, il est temps de s'interroger sur les possibilités de concrétiser, par les régimes d'images en notre possession, cette oscillation entre le visible et l'invisible qui seule peut traduire le réel en image. La délicatesse contenue dans ce que peut signifier l'approche de clichés photographiques tels que ceux traités par Georges Didi-Huberman, nous ramène vers une aventure du regard porté sur l'histoire contemporaine et mise en mouvement.

Dans leurs films, Claude Lanzmann et Rithy Panh ont opéré des choix éthiques et formels vis-à-vis

3. L'effet de réel comme lacune nécessaire. Réhabilitation de l'image vidéo par la négative

de la problématique de l'indicibilité de leur sujet. La conception des deux cinéastes diffère, voire s'oppose, à la critique philosophique de *l'inimaginable* énoncée par Georges Didi-Huberman. Pourtant, elle propose également une conception formelle d'une histoire livrée en lambeaux que le travail d'imagination doit assembler pour savoir.

La conception du récit d'histoire de Lanzmann va à l'encontre de celle de Georges Didi-Huberman, au sens où il estime qu'il ne faut rien montrer des images du passé. L'histoire, pour lui, ne se réalise pas dans le souvenir comme fragment absolu et concret mais dans le processus de la mémoire et de sa transmission : « Car l'acte de transmettre seul importe et nulle intelligibilité, c'est-à-dire nul savoir vrai, ne préexiste à la transmission. C'est la transmission qui est le savoir même. » (C. Lanzmann, 1988 : p.129). Dans *Shoah*, c'est la formulation de l'indicible par le témoignage oral et un langage visuel de l'absence qui actualisent l'histoire à l'écran.

Dans sa critique de la conception de Lanzmann, Georges Didi-Huberman dit du montage de *Shoah* qu'il est centripète, réalisant un éloge de la lenteur, fait d'images entièrement tournées vers un passé historique. Il lui oppose la pleine ouverture temporelle ménagée par la vitesse du montage centrifuge de Jean-Luc Godard dans sa série filmique *Histoire(s) de cinéma* [4]. Il est utile de préciser ici que la force centrifuge du montage des *Histoires* de Godard est grandement favorisée par l'usage du médium vidéo autorisant la coexistence d'un panel hétérogène de sources visuelles et culturelles. Par l'exposition de ces deux voies opposées, le philosophe revient au point de convergence essentiel de ces pratiques filmiques liées à l'histoire : ensemble, elles apportent la preuve qu'il n'y a tout simplement pas qu'un seul langage pour « la force de montrer » (G. D-H, 2003 : p.167).

S21 de Rithy Panh, démarche documentaire focalisée sur les camps khmers rouges au Cambodge, confirme une impossible actualisation de l'histoire à l'écran autant que la capacité du cinéma à faire le récit des fantômes de cette histoire. Le cinéaste pousse plus loin que Lanzmann la manifestation de l'invisible qui agrmente le travail de l'imagination. Il revient sur le lieu du génocide et remet en scène les bourreaux et les victimes dans leurs rôles respectifs. Le langage corporel s'adjoint ici à la parole pour se faire vecteur de mémoire.

>>>

Lanzmann et Panh placent leurs images du réel sur le mode d'une absence signifiée et d'une représentation lacunaire de ce réel faites de tensions entre espace visuel et sujet invisible. Ils défendent la thèse d'une nécessité de raconter malgré cette invisibilité du sujet. Ce qui est lacunaire et non actuel au cinéma s'avère être essentiellement d'ordre temporel : ce temps du montage cinématographique et historique en tant que travail du regard et de l'esprit permet d'accéder au réel disséminé non plus dans, mais entre les images. Georges Didi-Huberman formule ainsi l'opération critique du montage cinématographique sur le réel : « Quand monter n'est pas falsifier mais « faire surgir une forme qui pense » et rendre l'image dialectique. « Table critique » : le cinéma *montre* l'histoire en la *remontant* » (G. D-H, 2003 : p.234). L'opération de montage et la reconstitution temporelle spécifiques au médium cinématographique repoussent les limites du travail d'imagination autour des images, en agitant sous nos yeux les lambeaux de l'histoire.

C'est ici qu'un renversement de formule s'avère productif pour notre étude : là où les photographies des camps étudiées par Georges Didi-Huberman recèlent la nécessité d'être montrées, aussi altérées et lacunaires soient-elles, Claude Lanzmann et Rithy Panh considèrent l'absence signifiée dans leurs films comme une lacune de l'image nécessaire à l'expression d'une réalité historique. Il ne s'agit pas de prendre parti pour l'une ou l'autre de ces conceptions mais de démontrer comment leur mise en regard permet de formuler une méthode de réhabilitation de l'image vidéo totalisante : une réhabilitation par la négative, par une construction lacunaire de l'image, lorsque il s'agit de témoigner

malgré tout du réel.

On perçoit aisément dans les oeuvres des deux cinéastes la présence d'une temporalité orientée rendue par l'opération de montage propre au cinéma. Qu'en est-il alors de la possibilité d'élaboration d'un langage de l'image testimonial et indicial vis-à-vis du réel pour le médium vidéographique dont la propension au temps réel est considérable. Est-ce qu'il réinvestit l'image-histoire de la problématique de l'illusion mimétique ? Par quelles caractéristiques propres la machine vidéo -dont le dispositif technique de transport des informations, vorace et simultané vis-à-vis du réel, menaçant de faire basculer son spectateur dans l'illusion d'une présence totalisante de l'image abordée comme vérité pure -est-elle en mesure de donner corps à une version lacunaire du réel qui en ménage la compréhension via le travail d'imagination ?

A travers l'expérience vécue de l'oeuvre vidéo installée de Krzysztof Wodiczko, *OUT OF HERE : The Veterans Project*, nous démontrerons comment l'expression la plus effective de la réalité vécue par les réfugiés et les combattants passe par la double élaboration d'un dispositif de perception parcellaire et d'un « effet de réel » spécifique. Ces stratégies reposent sur un détournement de l'illusion d'image totale, d'image *toute*, autorisée par l'immédiateté vidéographique.

II. L'effet de réel comme lacune nécessaire

L'effet de réel est initialement explicité par Roland Barthes dans le champ littéraire.

Dans la tradition littéraire occidentale, le genre de la description est généralement attribué au domaine de la rhétorique et donc destiné à des fins esthétiques. En fondant son analyse sur l'opposition classique entre le vécu et l'intelligible, Roland Barthes démontre que le « réel concret », à l'écrit, s'oppose traditionnellement au sens. Ce « réel » prend néanmoins une fonction déterminante dans le récit historique censé rapporter au lecteur « ce qui a eu lieu ». Ainsi, même si certains détails descriptifs semblent superflus, ils nourrissent le « réel concret » en devenant une énonciation justificative et autosuffisante de ce réel. Dans le discours historique dit « objectif », l'énonciation du « réel » se suffit à elle-même.

Ce « réel » historique, généralisé et absolu, existe depuis l'Antiquité mais il est placé en opposition avec le vraisemblable, toujours singulier et renversable. Le vraisemblable dans le classicisme littéraire, construit à partir d'un « Admettons que... », se voit ensuite délogé d'une telle introduction dans le réalisme moderniste qui lui donne une forme énonciative directe, entièrement fondée sur le simple référent : « Sémiotiquement le détail concret (le réel) est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant » (R. Barthes, 1968 : p.88). Ainsi, dans la phrase de Flaubert analysée par Roland Barthes : « *un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons* » (R. Barthes, 1968 : p.84) [5], le baromètre semble ne rien désigner d'autre que la réalité de son objet. Dans la nature tripartite du signe -entre le référent (l'objet réel), le signifié (ce que désigne l'objet) et le signifiant (le mot par lequel l'objet désigne) - le signifié est ici évacué : le mot devient le réel et le vécu se confond avec l'intelligible. Il se produit une nouvelle forme de vraisemblance à partir d'une « *illusion référentielle* » que Roland Barthes exprime en ces termes : « La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier (...) la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité. » (R. Barthes, 1968 : p.88).

L'effet de réel analysé par Roland Barthes permet de proposer un point d'entrée pour comprendre le rapport spécifique qui peut se jouer entre la représentation et le réel au sein de la machine à images générée par le dispositif d'installation vidéo. La nouvelle forme de vraisemblance mise en place par la modernité réaliste dans le champ littéraire altère la nature tripartite du signe. Nous avons vu comment cette altération réalise la double action de mise en présence directe du réel et d'affirmation du caractère construit et illusoire de sa présence dans l'oeuvre. Elle inscrit une trame de lecture lacunaire de l'oeuvre qui assure la séparation nécessaire entre le réel décrit et la description de ce réel. La mise en relief de l'effet dans le texte se présente donc comme une lacune nécessaire pour l'expérience esthétique de l'oeuvre. Ce dispositif réflexif devient un outil de taille pour distinguer comment, sous l'angle des nouvelles technologies promptes à copier intégralement le réel, l'image contemporaine peut mettre ses talents de transmission directe de l'information au service d'une double exposition de son contenu et de son cadre : « une collusion directe du référent et du signifiant ».

Le double pouvoir référentiel et déchirant de cet effet de réel exulte dans le contexte des horreurs de l'histoire qui ajoute au défi de la médiation représentationnelle. L'incomplétude délibérée du langage cinématographique de *Shoah* et *S21* passe par l'élaboration d'un effet de réel que seul est enclin à produire le récit filmique : il dépasse l'expression différée du réel à travers les mots pour produire une reconstruction narrative, volontairement différente et altérée, du présent des événements relatés. Le pouvoir de mise en présence du sujet propre à l'image en mouvement au cinéma est employé, comme dans le récit littéraire, à des fins narratives. La dimension construite évidente de l'opération de montage au cinéma active une présence. Mais elle active aussi la manifestation d'un événement résolument ancré dans le passé. Est donc intrinsèque au mouvement cinématographique, la déchirure, le manque, qui assure la transmission lucide d'un réel altéré par le temps : cette lacune est de nature temporelle. La construction narrative littéraire décrite par Roland Barthes consisterait alors en la première opération de montage qui traduit les intentions de son auteur tout en laissant apparents les segments qui lient entre eux les détails insignifiants ou lambeaux du réel et activent le travail d'imagination nécessaire pour accéder à l'histoire.

Dans le cas du dispositif vidéographique, un autre rapport au temps se joue : il est en capacité de plonger le spectateur dans une réception de l'évènement qui se réalise en direct, supprimant la lacune temporelle qui garantissait au cinéma un effet de réel préservé d'un redoublement illusoire de ce réel. Il s'agit alors de tirer parti du pouvoir référentiel exemplaire de la vidéo pour le biaiser à des fins réflexives. La réponse à cette double exposition du pouvoir de l'image et de sa construction pourrait alors être envisagée à travers un dispositif de réception fondé sur une altération de ce pouvoir aussi puissante que le pouvoir référentiel lui-même. Par rapport à la temporalité différée de l'évènement littéraire, photographique ou cinématographique évoquée auparavant, on comprend que ce qui peut être la lame à double tranchant de la vidéo est bien son rapport au temps réel, au présent de l'évènement. Aussi, nous allons tenter de percevoir comment, dans l'environnement immersif de l'installation vidéo, l'effet de réel peut acquérir une puissance inédite. Ce surgissement du réel dans l'oeuvre passerait par l'élaboration d'un effet de présence relatif, selon Bertrand Gervais (B. Gervais, 2007), à l'immédiateté technologique.

>>>

III. De l'effet de réel à l'effet de présence

3. L'effet de réel comme lacune nécessaire. Réhabilitation de l'image vidéo par la négative

Depuis 30 ans, Krzysztof Wodiczko consacre une grande partie de son art vidéo aux questionnements sociaux, politiques et psychologiques. Il a réalisé plus de quatre-vingts projections publiques partout dans le monde. Dans ses travaux, il transforme les histoires, les voix, les gestes des gens ordinaires en événements extraordinaires, notamment en les projetant sur des monuments et panneaux dans l'espace urbain.

Dans l'installation-projection présentée à l'Institut d'Art Contemporain de Boston à l'automne 2009, l'artiste traite de l'expérience des vétérans engagés dans la guerre d'Irak et des civils irakiens pris dans le conflit. *OUT OF HERE : The Veterans Project* se déploie en sept projections vidéo sur trois murs de la galerie transformée en boîte noire pour l'occasion. Cette oeuvre immersive résulte du contact de l'artiste avec des soldats, des médecins et des réfugiés ayant vécu le conflit irakien. La pièce est construite à partir du récit de leurs expériences et des traces audiovisuelles de la vie sur place, durant la guerre. Elle provient donc de fragments directement extraits du réel. Plus qu'un récit linéaire, ni vraiment documentaire, ni seulement fictionnel, Krzysztof Wodiczko réalise un environnement immersif qui porte les séquelles physiques et psychologiques du combat. Il place le visiteur dans la position d'un individu traqué, lui faisant vivre une expérience fragmentée au plus près de l'état d'angoisse et d'insécurité vécu dans de telles situations. Par l'installation visuelle et sonore, Krzysztof Wodiczko tente de rapprocher celui qui n'a pas vécu la guerre, de l'expérience relatée par les personnes revenues d'Irak et d'Afghanistan. Sa démarche de création, bien que parcellaire et différée au regard des voix dont elle se veut l'écho, traduit une volonté de transmission et un engagement testimonial vis-à-vis de l'histoire malgré l'impossibilité évidente d'accéder au réel de son événement. Son postulat est qu'une inaccessibilité signifiée actualiserait un passé insaisissable avec plus de force que n'importe quelle tentative de description directe toujours trop éloignée de la vérité. Sur trois des murs de la galerie, des rangées de petites fenêtres carrées forment une frise dont la hauteur est telle que seul le ciel est perceptible à son travers, un ciel dont les nuances de bleu et de gris évoluent lentement. Le quatrième mur de l'espace, plongé dans la pénombre, accueille la porte d'entrée par laquelle les visiteurs pénètrent dans l'oeuvre. L'entrée est aménagée de telle sorte qu'aucune lumière autre que celle des fenêtres n'intervient dans l'espace.

Immédiatement fasciné par ces étranges ouvertures et rapidement interpellé par les sons ambiants, tout le monde se fige à proximité des parois, s'assoit sur le sol ou simplement s'adosse au mur. L'extrême réalisme des fenêtres en trompe-l'oeil et celui de l'ambiance sonore répandant dans l'espace les bruits qui, dans des conditions réelles, pourraient émaner des rues alentour, garantissent une immersion systématique du visiteur dans la fiction de l'oeuvre, tout en maintenant son trouble face à la scène qui semble se jouer au-delà des murs qui font obstacle à son regard. Nous savons que les ouvertures au sommet des cimaises ne sont que des leurres issus du dispositif de vidéo projection, et que les enfants que l'on entend jouer, les voitures qui passent dehors sont le fruit d'une diffusion sonore. Pourtant, impossible de quitter ce ciel du regard et de ne pas tendre l'oreille pour distinguer chaque indice de la vie quotidienne qui se déroule à l'extérieur. La routine des nuages et des gens semble suivre patiemment son cours. Cependant, quelque chose inquiète : pourquoi ne pas laisser le regard vagabonder sur le spectacle paisible de cette vie ? Pourquoi enfermer le spectateur dans un espace clos et sombre pour ensuite lui livrer indirectement quelques fragments de cette vie ? Un léger malaise survient malgré le calme ambiant. Cet inconfort est certainement dû au manque visuel qui se décline sur les murs résolument sombres, à l'action vague que l'on perçoit à peine : il s'agit bien du calme avant la tempête. L'artiste use du non-dit et de la suggestion visuelle et sonore pour préparer son public à l'événement à venir.

Soudain, il éclate : des tirs d'armes, des explosions, des cris, des éclats de voix dans une langue inconnue ... peu à peu, les stigmates sonores de la guerre encerclent l'espace de réception. Les

3. L'effet de réel comme lacune nécessaire. Réhabilitation de l'image vidéo par la négative

effets visuels suivent, prenant à partie le public dans le chaos qui règne dehors : les vitres des fenêtres se brisent une à une, à la suite de certaines explosions, trouées et fissures apparaissent sur les murs de la galerie. Les visiteurs, jusqu'alors placés dans un état d'incertitude latente, se retrouvent immergés dans une atmosphère de peur. Le sentiment d'insécurité est accentué par leur incapacité à saisir avec précision ce qui se passe à l'extérieur. Les murs de la salle, en faisant obstacle à la vision spectatorielle, entretiennent une situation paradoxale. Elle consiste à maintenir le public en alerte par la mise à l'épreuve de ses limites sensorielles. Lorsqu'il voudrait ne rien manquer de la menace qui l'encercle, il ne voit rien. Il se retrouve cerné de toutes parts par son incapacité à maîtriser les terribles événements qui ont cours autour de lui, conscient cependant, grâce à la défaillance cognitive dont il est victime, de n'être que le témoin différé d'un drame qui n'advient jamais sous ses yeux, mais qui résonne pourtant en lui avec intensité. En lieu et place du bâtiment reconstitué par le dispositif de projection, c'est dans un coin de mémoire sombre que le visiteur se retrouve terré. Le silence investit finalement l'espace, les sons terribles du conflit et de la destruction cèdent leur place aux plaintes et aux pleurs qui progressivement se regroupent, laissant imaginer une chute tragique. La bande son s'interrompt, le calme revient et les fenêtres brisées recouvrent lentement leur état initial.

La boucle temporelle de l'installation vient rappeler au visiteur son contact temporaire avec un environnement mémoriel, les bribes restantes d'un événement transmis en différé, loin de tout procédé d'illusion totalisant. Cette parcelle d'histoire que l'artiste a voulu transmettre au-delà de tout voyeurisme résonne comme un souvenir que son degré de violence maintient définitivement dans le champ de l'irreprésentable. La pudeur de cette oeuvre démontre un profond respect de la part de son auteur envers ceux qui ont, *malgré tout*, accepté de transmettre leur histoire. La poésie visuelle et l'épure mesurée pratiquées par l'artiste font écho à l'absence d'événement paradoxalement sublimée par un effet de présence qui consiste à exposer simultanément les possibilités et les limites des nouvelles technologies. L'effet de présence provoque l'adhésion du regard à une illusion ne se présentant que pour révéler le manque qui distingue définitivement l'image du réel. Le réel est ailleurs, le titre de la pièce le signifie clairement. Dans *OUT OF HERE*, l'effet de présence est principalement sonore et la distance rétablie entre fiction et réalité est formalisée par la surface opaque et vide des murs de l'espace d'exposition. Seules de légères trouées maintiennent le visiteur dans un désir de voir. Comme ce visuel n'advient pas, l'imaginaire est contraint de travailler pour reconstituer l'événement à partir des indices épars fournis par l'installation vidéo.

En empruntant la voie d'une expression lacunaire du réel dans l'image, Krzysztof Wodiczko sauve le médium vidéographique de « la logique de l'immédiateté transparente » (J.D. Bolter-R. Grusin, 1999) dans laquelle il disparaît au profit de l'obsession de redoublement du réel par la technologie. Si la part d'horreur de notre réalité alimente de manière effrayante le régime visuel boulimique de l'immédiateté médiatique, elle est aussi un terrain sans pareil pour les questionnements portant sur les frontières désormais floues entre le réel et sa représentation. Bertrand Gervais, dans son article sur l'effet de présence, défend la thèse d'une efficacité du dispositif représentationnel qui ne tient pas à son perfectionnement technologique ou à l'ampleur de son pouvoir illusionniste. Ce qu'il nomme la *présentété* de l'oeuvre, c'est-à-dire son pouvoir représentationnel, tient à la fois à la construction d'une illusion de présence et à la mise en scène du démantèlement de cette illusion. Cette *présentété* consiste à séduire le spectateur pour mieux le décevoir. Elle tient à l'expression simultanée de la fascination et du doute qui fondent ensemble l'expérience esthétique. Le langage visuel de l'irreprésentable retranche la technologie plus loin que l'économie de moyens, jusque dans l'exposition du versant faillible de ses talents, consciente de produire une image qui n'est jamais *toute*. Sur ce territoire technologique qui exploite ses propres limites, les écrans se dressent et se multiplient, mais demeurent dans la pénombre, éclairés d'une seule lueur, celle qui opère une trouée

3. L'effet de réel comme lacune nécessaire. Réhabilitation de l'image vidéo par la négative

par la négative dans l'invasion lumineuse du totalitarisme visuel. Ce dispositif de vision impose aux paupières de demeurer closes et à l'imagination de se mettre au travail.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes Roland, « L'effet de réel », revue *Communications*, n°11, Paris, 1968, p.84-89.

Bolter Jay David et Grusin Richard, *Remediation, Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999. 8

Chéroux Clément (Sous la direction de), *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*, éditions Marval, 2001.

Didi-Huberman Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.

Gervais Bertrand, « L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace », *Archée* n°4, intitulé "Présence et Interactivité", section "Cyberthéorie", [http //arcee.qc.ca](http://arcee.qc.ca), avril 2007.

Lanzmann Claude, "Hier ist kein Warum", *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°38, 1988.

NOTES

[1] Krzysztof Wodiczko, *OUT OF HERE : The Veterans Project*, 2009. Installation vidéo-projection immersive sept canaux, 8 min 19 s (boucle), couleur, son, dimensions variables (dans le texte installation à l'ICA, Boston, 2009).

[2] Claude Lanzmann, *Shoah*, film documentaire français, 1985.couleur, sonore, environ 9h 30min.

[3] Rithy Panh, *S21, la machine de mort khmère rouge*, film documentaire franco-cambodgien, 2003. couleur, sonore, 1h 41min.

[4] Jean-Luc Godard, *Histoire(s) de cinéma*, 1987-1998. Oeuvre filmique en huit épisodes, vidéo, couleur, son, 26 à 51 min selon les volets. Oeuvre exposée à la Dokumenta X, Kassel, en 1997, mise en espace par une installation à multiples écrans réalisée par l'artiste Dan Graham.

[5] Cf Gustave Flaubert, *Un coeur simple, Trois Contes*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, p.4.