

« Faites comme si je n'étais pas là »

Par Diane Watteau

In Parade n° 7, *Watching you*, Revue d'art et de littérature de l'ERSEP, Tourcoing, Mai 2007

Témoins, voyeurs, jaloux, fous d'emprise mettent le réel sous haute surveillance. A l'œil, le champ et le hors champ. Enregistrer, diffracter, décoder, le rendez-vous entre le voyeur et sa victime fait partie du complot de l'artiste. Epier. Suivre. Ralentir. Zoomer. Coups d'œil paranoïaques. Observer s'exerce au détriment de l'intime en jeu. En joue. Placer sous écoute. Ecoute panique. Désorientations sonores. Les attentes du pire se relâchent quand de petits maniaques font des tours de ronde sur de petites traces...

La référence à Foucault est inévitable. Dans *Surveiller et punir*, il décrit le Panoptique comme une forme lumineuse qui éclaire les cellules périphériques, tandis que la tour centrale demeure opaque. Dans le Panoptique, l'observateur est invisible et les prisonniers visibles, sans que leur soit laissée la possibilité de voir. Les œuvres que nous allons envisager utilisent des dispositifs et des appareils liés à la surveillance. Disons plutôt qu'elles les revisitent de façon spectaculaire, expérimentale ou événementielle jusqu'à « enfermer le dehors, c'est-à-dire le constituer en intériorité d'attente ou d'exception ¹ ».

L'« archéologie du savoir », le célèbre sous-titre de Foucault, fait résonner dans l'art une « archéologie du regard ». Remettre en jeu les emprises du contrôle et du scopique alimente toutes les entreprises des artistes présentés (Harun Farocki, Sandy Amerio, Deborah Stratman, Claude Lévêque, Marina Faust, Marylène Negro, Julia Scher et Michel Dector & Michel Dupuy). Pour chacun d'entre eux, *Faites comme si je n'étais pas là* est loin d'être un caprice. Le regard n'est pas lié qu'aux yeux. C'est bien aussi la « fenêtre derrière laquelle il nous guette »...

Les appareils de contrôle. Harun Farocki filme la prison. En 1999, il part visiter les prisons américaines pour chercher à organiser les images produites par des caméras de surveillance. « Les prisons souvent isolées dans des régions quasi inhabitées ressemblent à des colonies intérieures. » Surveiller, c'est alimenter les fils des clôtures par l'électricité, c'est regarder à travers des vitres épaisses qui séparent, comme au zoo, les prisonniers des visiteurs. Surveiller, c'est utiliser le regard grâce au contrôle des caméras de surveillance. Ce qui intéresse Farocki dans les images de surveillance, c'est que pour les utiliser on les indexe, on ne s'intéresse pas à l'effet qu'elles produisent mais à l'état de fait qu'elles décrivent. « *C'est-à-dire que quand il ne se passe rien, on efface pour économiser la bande* » ! La caméra de surveillance pivote, la personne invisible qui surveille avec la machine la fait tourner, pour enregistrer des comportements déviants. Il s'agit d'une forme de voyeurisme autorisé. Un prisonnier, ainsi, a tiré un dossier de chaise entre lui et la caméra puis il a mis la main de sa femme entre ses jambes. L'enjeu, pour les prisonniers, est de contourner les interdits mis en place par le dispositif carcéral même.

Dans ses documentaires, Harun Farocki n'élucide rien : il monte. Par exemple, dans le film *I thought I was seeing*², il archive des images de contrôle et les juxtapose à des images digitales simulant les déplacements des consommateurs dans un centre commercial. Ce dialogue devient la condition d'une autre compréhension : il s'agit pour Farocki de montrer que toute collection d'images quelle que soit sa nature devient un ensemble systématique, voire un code. En appeler ainsi à une autre liaison entre des images de définitions et de

¹ M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 292

² Installation vidéo, 25', 2000

contextes paradoxaux, nous amène à penser le monde dans une curieuse entente où « la répression sociale introduit toute une production désirante ³».

Les Sans Noms. Discuter la vérité du document fait débat dans l'art contemporain. Certains artistes s'engagent dans cette brèche de façon inventive. Sandy Amerio, par exemple, se réapproprie dans une sorte de fable l'expérience du licenciement d'employés d'une société dans l'Essonne. Ce lien avec l'entreprise, ici bien réelle, est à nouveau en jeu en 2004 dans sa vidéo "*Hear Me Children-Yet-To-Be-Born*"⁴, dans laquelle elle met en scène deux cadres supérieurs, un homme et une femme, dans les décors naturels de la Vallée de la Mort, aux Etats-Unis. Ces deux individus sont des victimes du *storytelling*, cette pratique de management qui vise à gérer les conflits et à remotiver les employés en leur racontant de belles histoires. Vidés de leur nom propre, sans nom, les protagonistes du film errent à l'état d'automates dans le paysage. Ralenti, gestes saccadés, le corps n'apparaît plus que sous la forme du symptôme⁵. Cette fiction de Sandy Amerio présente l'altération de l'individu dans un processus de type *borderline*. L'espace public, cher à Hannah Arendt, est devenu un ensemble d'identités et un collectif codés. Plus de « mise en mots » possible, comme dit Lacan, mais un ensemble d'irrélalisations, d'écrans fantasmatiques où s'inscrit le sauvage ou le zombie.

Il n'existe pas d'obstacle visible ici mais de troublants trompe-l'œil où le privilège des maîtres est remplacé par un brouillage symbolique des frontières des camps. « Plus la domination tend à se parer des atours de la liberté, de la fluidité et de la modernité, et plus elle est impitoyable.⁶ »

Un autre ordre des choses. Lorsque Deborah Stratman réalise en 2002 *In Order Not to Be Here*, c'est à partir du documentaire qu'elle fabrique un autre genre proche du film d'angoisse : elle utilise des prises de vue policières d'extérieurs pour créer un « dehors enfermé » (Blanchot). Les technologies de détection (plan du site, règles, visualisations) deviennent l'énigme d'un crime possible à l'intérieur d'une illusion en pleine visibilité. Il ne se passe rien. Les banlieues filmées sont vides. Et pourtant nous sommes entraînés aux frontières du réel dans l'affolement. Images et musique jouent les points d'orgue ensemble ou à tour de rôle. Les perceptions subjectives se superposent. Le vide visuel est mis sous pression par des essoufflements, des voix de radios qui s'emballent sur une course.

Les sociétés de contrôle actuelles nous confrontent à un nouveau type de rationalisation des corps. Pas de simulation, pas d'imitation, pas de redoublement, pas de parodie, mais comme le dit Baudrillard « une substitution au réel des signes du réel »⁷. Identité, surveillance, perquisition se cristallisent à l'intérieur d'un champ de réflexion. L'insistance des dispositifs voyeurs et capteurs crée une véritable angoisse. Ainsi, par exemple, de Claude Lévêque lorsqu'il isole des éléments matériels dans *Tambour*⁸. Quatre projecteurs de surveillance encadrent aux quatre coins un disque réflecteur qui tourne comme le regard central dans le panoptique. L'objet vise des cibles vides.

La réalité apparaît dans ces deux œuvres comme marginale. Les plans fixes, les travellings longs sur un objet chez Stratman, tout comme les objets de Lévêque issus d'une fiction d'observatoire, suscitent le désir d'événement dans l'image ou dans le réel. C'est bien ce que définit Farocki : « l'image de surveillance et la poursuite visent la déviance ». Stratman transforme des images banales en scènes déviantes et spectaculaires quand elle inscrit le

³ G. Deleuze et F. Guattari, « La synthèse disjonctive », in *Pierre Klossowski*, collectif-essai, éd. Inculte, rééd., 2006.

⁴ 45', 2004

⁵ D. Le Breton., *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999, p. 36.

⁶ A. Brossat, « Modernité liquide et science des maîtres », in *Drôle d'époque*, n° 8, printemps 2001, p. 9.

⁷ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p.11.

⁸ 2003, à Tokamachi

pouvoir dans des dispositifs de surveillance d'origine. Quant aux objets de Lévêque, ils sont agencés pour que le regard se confonde avec l'exercice de la violence. Il ne se passe absolument rien, à part le crépitement du disque qui tourne sur lui-même. Les mécanismes du pouvoir se manifestent par des objets en position auto-disciplinaire. Se tenir bien. Le miroir circulaire renvoie la lumière et balaye les architectures qui entourent l'installation. Il s'agit bien des modalités que l'on peut constater lorsque se pratiquent des violences policières. Un climat de menace baigne les deux œuvres. L'absence de cibles devient un ensemble de spectres. Un œil omnivoyant assujettit le regard au désir de l'Autre. La chape du hors champ est énorme. On suppose en effet ici, comme disait Deleuze, « une présence plus inquiétante, dont on ne peut dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle 'insiste' ou 'subsiste', un Ailleurs plus radical [...] »⁹.

Stratman et Lévêque font de l'extérieur un ensemble de prisons hors champ. Elle tisse ou crée une sorte de texte en montrant que tout peut faire image en étant enregistré et remonté. Il réduit la réalité à la manière du système dans lequel on s'enferme. Leurs œuvres font de la saisie du réel par les machines de contrôle une fissure dans la réalisation du fantasme de transparence.

Le fantasme des Mille yeux. Marina Faust rassemble dans le château *Gallerande*¹⁰ des acteurs opérateurs munis de caméras transformées en prothèses oculaires. Ils glissent sur des *travelling chairs*, des chaises inspirées des appareillages liés au cinématographe. Et se poursuivent dans un univers viscontien chic, se surveillent, se filment avec des caméras de différents supports. L'image de la vidéo varie donc de qualité et de grain puisque le film est un montage de ces *Mille yeux*.

Nous entrons dans un ordre fantasmagorique constitué sûrement par l'incursion mythologique de « l'œil pinéal ». Bataille imaginait un homme qui porterait sur le crâne un troisième œil « voué à la contemplation du soleil au summum de son éclat ». L'enjeu est de transformer l'appareil de la vision, pour que l'œil et l'esprit puissent contempler l'invisible : le soleil aussi bien que la mort.

Marina Faust objective et médiatise des pratiques d'enregistrement liées à la pulsion scopique : voir, se faire voir, avoir et se faire avoir ! Ces excès d'œil prennent des « allures de romans érotiques ». La connexion entre la vision, les objets à voir et l'organe sexuel a longtemps été débattue par Lacan. Aucun son. Seulement le bruit des glissements, des courses, des objets traînés. Marina Faust continuerait le parcours que Fritz Lang reprend dans *Le diabolique Dr Mabuse*, qui avait pour titre à l'origine *les Mille yeux du Dr Mabuse*. Une régie vidéo est dans les mains du supercriminel Mabuse, omniscient et omnivoyant. Mabuse veut tout voir sans être vu. Dans *Mille yeux*, ceux qui surveillent croient échapper à toute surveillance !

Dans la vidéo *Gallerande*, toute cette fausse panoplie sophistiquée se présente comme des pièges à voir. La vision est devenue une extension croissante de réseaux qui a pour fonction de surveiller. On visite le château en suivant les regards des acteurs qui filment ce qu'ils voient. Ici un sac de femme, des vêtements. Nous sommes piégés par des indices qui programment un destin auquel nous n'aurons pas droit. Les *Mille yeux* se détruisent mutuellement et se neutralisent. Circulez, y'a rien à voir. Les effractions neutralisées laissent le spectateur dans une grande frustration. Nous allions vers Sade, nous y étions préparés, nous voilà confrontés à la tête décapitée de Méduse. J'allais dire : seulement. Nous voulions tout voir. Nous voilà renvoyés devant la « fonction de la *voyure* ¹¹», là où se révèle dans le regard

⁹ G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, 1983, p.30

¹⁰ Vidéo, 2006

¹¹ J. Lacan, *op. cit.*, p. 68.

la dimension du désir. La voyure installe le voyeur dans le fantasme. La méprise est démasquée. Les « yeux pour ne pas voir » se referment sur un « piège-à-regard ».

Les figures d'Actéon. Dans la dernière vidéo de Marylène Negro, *Les biches*¹² (2006), « l'observateur inocule sa propre mobilité à l'observé ¹³ ». Nous y enregistrons des contraintes négatives de toutes sortes. Du fondu au noir au fondu au blanc, onze images d'arbres tout emmêlés dans une forêt avec ou sans biches se superposent. Les images sont « culbutées » par une bande-son composée à partir d'un effet sonore de film à suspense travaillé par un mouvement croissant et décroissant. « Rester mobile » va devenir une épreuve aux répercussions dramatiques. *Les biches* vont d'un endroit à l'autre de l'écran. Devant. Derrière. Sur le côté droit. Sur le côté gauche. Elles se déplacent vers l'avant pour n'arriver nulle part. Des *biches* traquées. Dans un certain rapport d'échelle avec la nature. Ni trop près, ni trop loin, l'animal se dissout pour advenir comme signe.

Marylène Negro transforme la réalité existante en la conséquence d'une ambiguïté entre l'imaginaire et le réel. Il s'agit de chercher à épier ce qui à la fois y est et n'y est pas. Comment venir à bout du solipsisme : « rester en mouvement » ? « Rester mobile » assez longtemps ? « Rester immobile » assez longtemps¹⁴ ? Les Actéons effarouchés ne bougent plus pour déjouer le voyeur. Le dispositif de Marylène Negro préserve la priorité du tortionnaire et de la victime. Le danger reste permanent à cause du rendez-vous avec la mort. Le son doit bercer le sujet à mort.

« Regarde ! » devient l'injonction de l'ensemble. Mais qui veut surprendre qui ?

L'identification à la Biche se poursuit dans *Qui sait ?* (2006). L'animal est de l'autre côté du hors champ. Ou du champ. Son destin est soudé à celui du voyeur. En point de mire, une scène dans une forêt de sable. L'identification est délicate. Comment voir cette scène invisible ? En sept photographies, Marylène Negro déplace la question dans un rituel voyeuriste. Le spectacle se déplie sous le regard d'un nouvel Actéon. Des touffes d'herbes situent les différentes explorations d'un voyeur inconnu. Plus que la scène elle-même - des ouvriers occupés par des travaux sur un site -, voilà que l'objet de notre attention se déloge vers le personnage qui surprend la scène. Marylène Negro insiste sur la présence réelle du voyeur par le biais de l'identification imaginaire.

« Qui c'est ? » (*Qui sait ?*) est une adresse au voyeur. Nous retrouvons ici l'approche d'Octave par Klossowski quand le spectateur des photographies a la « sensation très nette d'avoir été soufflé comme une modeste chandelle ».

Le voyeur voulait passer de l'autre côté, là où il pourrait observer et traquer la vie. « Ce que je voyais je ne puis dire ce que c'était ¹⁵ », dit la Biche-Actéon. Le sujet est devenu le regard. Quant à ce qui est visé : Qui c'est ? (*Qui sait ?*) La dérobade est inévitable. Ça ne peut être là qu'*Un Bain de Diane* renversé : une Biche/guette/des hommes/de loin.

La maîtresse du jeu. Dans une chambre reproduite grandeur nature¹⁶ qui était exposée à La Maison Rouge à Paris en 2004, un lit. Un *Surveillance bed* de Julia Sher (1994). Il s'agit d'un lit métallique, une nouvelle forme du lit à baldaquin dont il ne reste que la structure sans le plafond du lit : aux quatre coins du lit perchés sur des piliers, quatre moniteurs vidéos de surveillance avec quatre caméras qui surveillent le dormeur. Ce lit, sous haute surveillance, matérialise l'exhibitionnisme et le voyeurisme désormais quotidiens qui nous entourent. Julia

¹² Vidéo 4/3, couleur, son, 9'30, 2006

¹³ J. Pilling et M. Bryden, « From a "(W)horoscope to Murphy" in *The ideal Core of the Union : reading Beckett archives*, Beckett International Foundation, 1992, p.1.

¹⁴ J. Pilling, « That's not moving, that's moving » in *Samuel Beckett*, Europe, Revue littéraire mensuelle, Juin-juillet 1993, p. 22. Marylène Negro retrouve le solipsisme « rester en mouvement » au coeur de l'oeuvre de Beckett.

¹⁵ P. Klossowski, *Le Bain de Diane*, Paris, Gallimard, 1972, p. 69.

¹⁶ *L'Intime, le collectionneur derrière la porte*, exposition inaugurale – La Maison Rouge – fondation Antoine de Galbert, Paris, 2004.

Scher installait déjà en 1993 des caméras vidéo au Musée de Hambourg dans les toilettes des hommes. Les enregistrements étaient retransmis en direct à l'étage supérieur. L'intimité rendue publique sera suivie un an plus tard par l'invasion du Musée de Cologne, devenu quartier de haute sécurité carnavalesque. Des messages paniquants sont diffusés par des hauts parleurs. Des moniteurs rendent compte du braquage du bureau du directeur du musée. Il y a bien d'un côté, la vérité et de l'autre, la mascarade. Scher les articule pour mieux subvertir le clivage du réel et de la loi.

*C'est comme une vision. Je rêve devant le lit de Julia Scher. Je regarde les spectacles possibles*¹⁷ : *Surveillance Bed* relie le désir aux implicites sexuels sur le mode personnel de la surveillance. *Surveillance Bed* embrouille le tout sur le mode sado-masochiste. Julia Scher nous montre, dans la charge, que le désir est toujours sous la haute surveillance d'un Autre (réseaux, écrasement de son propre désir, etc.). Elle inscrit le circuit inconscient du désir dans le jeu et le fantasme, et souligne les excès, la démesure, la duperie mais aussi le ridicule de la cible : par exemple ici, les ébats sexuels sous l'emprise d'injonctions enregistrées telles que *Don't worry*. Le tout sous la houlette d'un maître du jeu.

Exposer l'intime, c'est mettre l'intime sous surveillance : c'est « extorquer l'intime » comme le dit justement Wajcman. Julia Scher joue les Surmoi en portant son déguisement de policier. Quand Scher recourt à la mascarade et au simulacre, elle transforme son dispositif en expérience. Elle incarne la toute-puissance, la dominatrice des pratiques sexuelles, en revêtant tous les semblants du contrôle. Elle transpose ainsi, sur le mode du spectaculaire, le symptôme géant d'un monde régi par la pulsion scopique. Jouer avec la Loi. *Don't Worry*, dit l'artiste. Elle a bien fait de nous prévenir. Permission de jouir avec réserve. Julia Scher a tout saisi de la parole même du surmoi. « La question, comme le rappelle Lacan, à propos de Humpty-Dumpty dans *Alice*, est de savoir qui est le maître... Un point, c'est tout. »¹⁸ Ici, c'est Julia, le signifiant-maître. Photographiée en dominatrice, elle a tout d'un impératif de la jouissance. De la comédie de la relation à l'Autre, elle devient l'image de l'injonction surmoïque : « Jouis ! »

« **Je suis tout près, j'aperçois...** »¹⁹. Dector et Dupuy sont les témoins directs de petits riens. Artistes anthropologues, ils fuient les grands récits historiques et les énoncés majeurs et cherchent d'autres liaisons en puissance - des liens discrets souvent invisibles à l'œil - pour mettre en jeu une expérience sociale.

En 2006, ils créent, dans le Marais à Paris, de bien curieuses *Visites guidées*²⁰. Benjamin, Walser, Kafka sont les parrains des flâneries optiques qu'ils proposent comme rondes. Ils passent et repassent aux mêmes endroits pour veiller sur les éléments qui ont retenu leur attention. Ici, une cannette de *Coca Cola* coincée dans une grille. Ailleurs, un papier froissé qui vante « les vraies valeurs ».

Dector et Dupuy font de la position de témoin une question esthétique. Cette opération ne sera possible qu'à condition d'une « présentation ». C'est en effet par la médiation du langage que la vision se fera pour que le spectateur accède à la connaissance de l'objet à découvrir. Témoins directs, les artistes font de nous des témoins indirects et le tout en direct : ils choisissent la Visite guidée comme micro-performance. Leurs descriptions visent à transformer l'opacité d'un « il n'y a rien à voir » en un « il y a » enfin transparent. Raconter littéralement dans cette configuration devient presque extravagant, comme disait Blanchot²¹. La Visite

¹⁷ Cette lecture n'est pas exclusive. Julia Scher donne pour origine à ce lit, les enfants, victimes des harcèlements sexuels.

¹⁸ J.-A. Miller, 'Quand les semblants vacillent...', in « Les semblants et le réel », *La Cause freudienne*, n° 47, p. 15.

¹⁹ F. Kafka, *La Métamorphose et autres récits*, Paris, Folio/Gallimard, 2003, p. 50.

²⁰ M. Dector & M. Dupuy, « *Les visites guidées* », en collaboration avec le Centre Culturel Suisse, mai-juin 2006.

²¹ M. Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Idées/Gallimard, 1981, pp. 117, 185.

guidée est *a minima* une description : elle est sûrement « le seul mode de présentation qui ne dérange pas le bizarre enchantement des apparences et des disparitions où nous sommes ²² ». Tout cela semble bien loin des procédés disciplinaires, des dispositifs de surveillance traditionnels repris par les artistes, confrontés, « énoncés » comme disait Foucault. Bien loin de *Surveiller et punir*, n'est-ce pas ? Pas tant. L'enfermement renvoie à un dehors, et ce qui est enfermé, devient ici le dehors²³. Les traces informes de forces qui viennent de dehors (marques d'agressions, insultes privées ou politiques écrites sur les murs) deviennent des éléments archivés et contrôlés par D&D. La discipline de l'enfermement prend d'autres tournures, les invisibles se *dispenseraient* si les artistes ne mettaient pas les mots sur les choses. Loin des asiles, du regard panoptique, ils créent une autre « archéologie du regard ». Cependant reste sous-entendu et chuchoté ici : *il n'y a rien sans le savoir*. Il s'agit encore d'extraire des mots sur les choses encore visibles. Parler et donner à voir se frottent dans un même mouvement. Nos deux guides rapportent comme des doublures qui vont chez Roussel d'« accroc en accroc ». Et la doublure des descriptions est beaucoup plus ou beaucoup moins que l'objet à voir. « Il y a » du visible et « il y a » du langage, c'est quand même bien de cela que D&D témoignent littéralement dans leur double capture. (Il fallait bien être deux pour fabriquer cette double capture !)

Le regard ne fait pas que passer !²⁴ Dans la traque de la surveillance, tous ces artistes se logent entre le « dompte-regard » et le « donner-à-voir »²⁵. Comme pour définir une autre *voyure* lacanienne dans l'art contemporain, ils abordent le réel pour le traiter et le contrer. Alors qu'ils s'effacent, racontent des histoires ou jouent les Méduses, les Actéons, les effarouchés, les femmes phalliques, les nouveaux témoins, ils font, tous, du regard le sujet de leur œuvre. La démonstration s'installe : la fonction du regard est toujours habillée d'une scène. Les méprises masquées ou démasquées, la *voyure* fixe l'artiste-voyeur dans la pulsion scopique. Et une déviance tant espérée est attendue de pied ferme. *Pointer du regard* devient l'enjeu de ces œuvres qui font vaciller nos certitudes, parce que le regard, grâce à elles – non - ne fait pas que passer !

²² M. Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p.139.

²³ G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 2004, p. 50.

²⁴ P. Montribot, 'Et passe le regard...', in *La Cause freudienne*, op. cit. , p. 84. discussion du titre.

²⁵ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 102