

**Abîmes de l'inter-dit : autopoïèse d'une vidéo numérique « l'entrevu
dans un coup d'œil rapide »**

ÉLIANE CHIRON

■ 378

Artista Plástica, Doutora de Estado, Professora Emérita da Universidade de Paris 1, Panthéon Sorbonne. Realizou numerosas conferências e publicou artigos em collóquios internacionais e revistas de arte (França, Barheïn, Bélgica, Brasil, Canadá, China, Coréia do sul, Côte d'Ivoire, Grécia, Italia, Oman, Tunisia). Organizou doze publicações coletivas. É autora do livro *L'énigme du visible. Poïétique des arts visuels* (2013). Professora Convidada na Tunísia e no Brasil.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 11 n. 2 p. 378-392 jul.|dez. 2015

▪ RÉSUMÉ

Ce texte s'écrit en même temps que se précise la vidéo *Inter-dit-de-voir-et-de-lire*, (2015, vidéo digital sonore, 3'03). Au cours d'une analyse autopoïétique du processus, nous verrons que l'intégration du mot-image déclenchera la lutte entre voir et lire et comment l'INTER-DIT se nourrira des interconnexions entre plusieurs discours qui s'auto-détruiront, la fissure s'ouvrant en abîme entre voir, dire et lire.

▪ MOTS-CLÉS

Autopoïétique, vidéo, INTER-DIT.

▪ RESUMO

Este texto pretende elucidar o vídeo *Inter-dit-de-voir-et-de-lire* (2015, vídeo digital sonoro, 3'03). Ao longo da análise autopoética (autopoïétique) do processo, veremos que a integração da palavra-imagem desencadeia a luta entre ver e ler, e ainda, como o INTER-DITO se alimenta das interconexões entre diversos discursos autodestrutivos. A fissura entre ver, dizer e ler se abre em abismo.

▪ PALAVRAS-CHAVE

Autopoética, vídeo, INTER-DITO.

379 ■

Ce que nous réclamons de l'art, c'est de fixer ce qui est flottant, d'éclairer ce qui est incompréhensible, de donner un corps à ce qui n'a pas de mesure ; et d'immortaliser les choses qui n'ont pas de durée : l'entrevu dans un coup d'œil rapide, l'ombre fugitive d'une légère émotion, les lignes imparfaites d'une pensée qui s'évanouit. (RUSKIN, 1993, p. 171).

Si je cite ce passage des *Pierres de Venise* de John Ruskin datant de 1881, c'est parce que j'y retrouve une expérience singulière à partir de laquelle j'ai réalisé plusieurs photographies et vidéos numériques, dont celle dont il sera question ici¹. Cet appel à un ouvrage que Marcel Proust a traduit, dont les propos traversent le temps, permettra d'évaluer, par-delà cet écart temporel, la résonance entre « une légère émotion », « une pensée qui s'évanouit », un coup d'œil rapide » et les algorithmes à base binaire dont est faite cette vidéo. Cet intervalle résonne avec le « fossé sémantique » au sein du mot-image « INTER-DIT », de ce « non-lieu », de « cette fissure qui se pose entre ce que nous entendons et ce qui se passe au cours du processus d'établissement de l'œuvre »².

¹. *Inter-dit-de-voir-et-de-lire*, 2015, vidéo numérique sonore, 3'03.

². Dans l'argumentaire élaboré par Beatriz Rauscher, Sandra Rey et Lurdi Blauth.

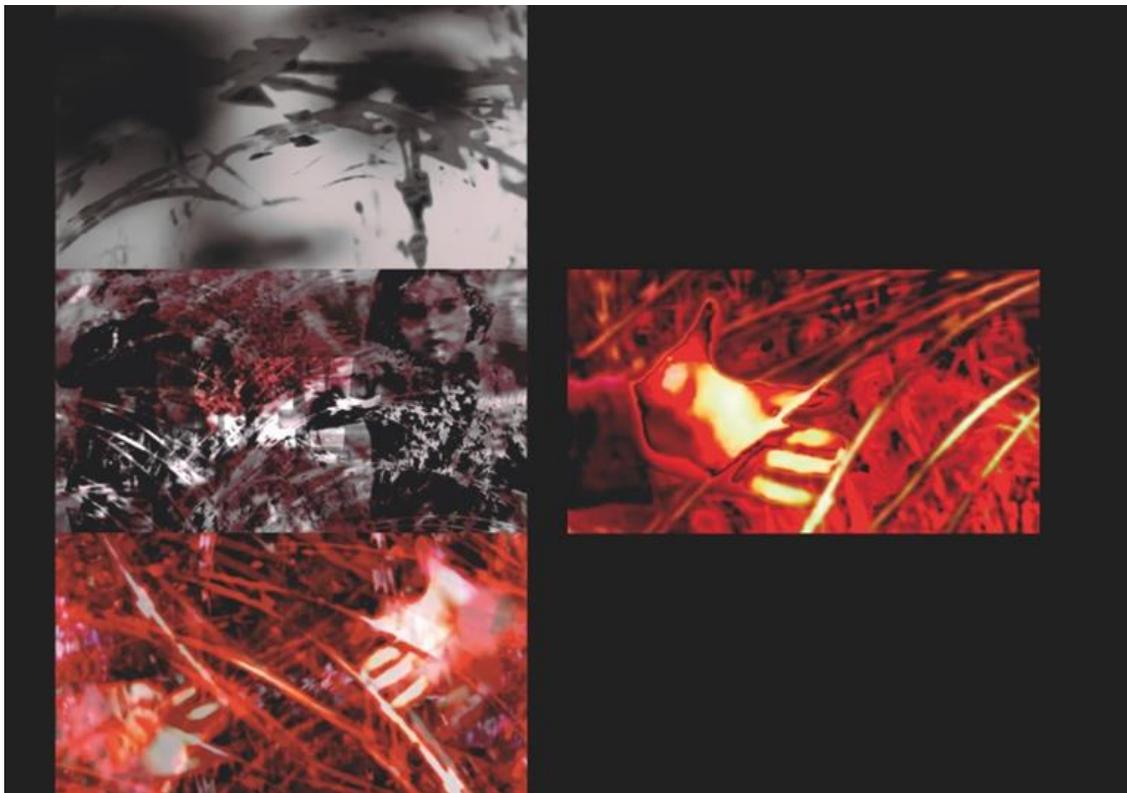
Nous suivrons cette fissure tout au long du processus marqué dès le départ du sceau de ce vocable. Ce texte s'écrira en même temps que se précisera la vidéo. Au cours d'une analyse autopoïétique (VARELA, 1989) du processus, nous verrons que l'intégration du mot-image déclenchera la lutte entre voir et lire et comment l'INTER-DIT se nourrira des interconnexions entre plusieurs discours qui s'auto-détruiront, la fissure s'ouvrant en abîme entre voir, dire et lire.

* * *

L'histoire commence à Tunis sous le signe de l'interdit. La « Révolution de Jasmin », dite « Révolution du 14 janvier 2011 », renverse la dictature. Liberté d'expression retrouvée mais instabilité et insécurité latente à chaque coin de rue. Voyage professionnel plusieurs fois reporté. Je n'aurais pas dû être à Tunis le samedi 17 mars 2012, entre 10h 21 et 10 heures 26, sur le trottoir devant la cathédrale, avenue Bourguiba où défilent encore aujourd'hui les grandes manifestations populaires. Il y a des chars, des parachutistes armés et des barbelés tout au long du terre-plein central. C'est une halte de cinq minutes pas plus, pour un rendez-vous avant de quitter Tunis au plus vite. Fascinée par ce no man's land défensif si étrange en plein centre-ville, aussitôt je traverse pour prendre de très près à la volée dix-sept photos avec mon iPhone. Pourtant on m'avait dit de ne pas m'aventurer. Revenue seule le 27 avril, cette fois pour filmer, très vite interpellée par un parachutiste je devrai m'éloigner, longer au hasard les barbelés en sens inverse, caméra discrètement en marche. C'est presque à l'autre bout de l'avenue qu'une enfant me regardera approcher en saisissant à l'insu de sa mère, comme par défi, une portion lisse des barbelés. Ces dispositifs défensifs de type *Concertina* prolifèrent dans tous les lieux du monde où l'on veut interdire aux migrants de passer, renforçant les murs ou « barrières » de séparation (Cisjordanie, Mellila, Mexique-USA, tant d'autres). Comme si le Mur de Berlin depuis sa chute, avait ressurgi en boutures végétales monstrueuses hérissées de lames coupantes, à l'échelle de la planète. Nous voici donc au milieu d'un INTER-DIT planétaire. Et durant 20 secondes, mon iPhone vient de filmer un geste d'enfant que le contexte rend révolutionnaire. Il fallait en faire une vidéo. Aurait-elle pour sujet la révolution ?

■ 380

Des mois passeront. Une première version rouge sera exposée en novembre 2014 au Liban, ce pays où l'on voit dans les rues des enfants Syriens ayant fui leur pays ravagé par la guerre. De même que Francis Ponge a écrit tout un livre, *La fabrique du pré*, pour simplement recréer une émotion éprouvée devant un pré, l'important sera de *faire revivre* tout à la fois le « coup d'œil rapide », la « pensée qui s'évanouit » et la « légère émotion » vécus sur le terre-plein emblématique de l'Avenue Habib Bourguiba durant cet intervalle de vingt secondes. Il faudra recréer cette rupture dans le temps, par hypothèse équivalente à l'abîme au sein du mot INTER-DIT. Il faudra donc partir du mot-image. Ce mot – qui plus est coupé en deux - suspendra le flux des images, engagera une autre histoire, aussi imprévisible que l'événement vécu, dont je ne sais encore rien. Tant que ce n'est pas fini, disait Matisse, cela ne veut rien dire.



381 ■

Figure 1- Eliane Chiron. Cadres de montage de la vidéo *Inter-dit-de-voir-et-de-lire*, 2015, video digital sonoro, 3'03. (Source: auteur).

Cet abîme de l'INTER-DIT, qui me laissera *interdite*, autrement dit sidérée (comme les constellations à la fin de l'hiver, les *sidera*, qui arrêtent leur course dans le

ciel) sera « marqué » (au sens linguistique du terme) par l'intégration de bouts de mots. Parmi eux, le vocable de l'INTER-DIT, volant en éclats, annonce celui de « RÉVOLUTION ». Nous chercherons à savoir, à partir des thèses de Francisco Varela, si le procès créateur relève d'une autopoïèse propre aux organismes vivants pourvus d'autonomie, comme le système nerveux.

Selon Varela, l'autonomie se définit dans ses rapports avec l'environnement, qui est la source des informations vécues comme des perturbations soumises à des mécanismes d'équilibration interne. C'est cette propriété particulière que Varela appelle « autonomie » (p.20). Il précise : « L'autonomie est une forme particulière de *processus*, abondamment rencontrée dans la nature. » La vidéo sera un de ces *processus* qui commencera avec l'enregistrement par la caméra, alors que je regarde ailleurs, aveugle à ce qui se filme. Je ne verrai qu'au dernier moment, pendant les vingt dernières secondes, la petite fille (Figure 1) . A lieu alors l'émergence d'un phénomène qui découle rigoureusement des perturbations qui le précèdent immédiatement.

■ 382

Ici l'environnement, ce sont les barbelés qui modifient le comportement de la fillette lorsqu'en un éclair elle les empoigne. « L'unité » devient alors pour la caméra, *ce geste interdit*, qui ressort sur l'environnement où plus rien d'autre n'existera pour moi. Il y a donc « une spécification mutuelle des transformations [du paysage par le geste] et [de ses] frontières physiques³ », cadrées dans le capteur de l'appareil. La vie se concentre alors dans cette unité autonome qu'est l'enfant aux prises avec les barbelés, aussi bien que l'inverse. En quoi cela serait-il un organisme vivant ? Parce qu'il a commencé à se constituer de manière *autonome*, en-dehors de moi, sans que je l'aie cherché, ni prévu, encore moins imaginé. Et pourtant c'est la surprise que je pouvais attendre, ainsi que l'a observé Paul Valéry, analysant à partir de lui-même l'acte d'écriture. « Je me ferai une surprise » (1987, p. 483), s'étonnera-t-il, se demandant d'où vient cette étrangeté de son moi qui ne peut tout prévoir alors qu'il voudrait tout contrôler. Maldiney nous permet de comprendre que cette « surprise »

³. « Dans le domaine moléculaire, c'est à travers ce type de processus que la vie se spécifie elle-même et acquiert sa propriété d'autonomie. Une cellule émerge de la soupe moléculaire en définissant et en spécifiant la frontière qui la distingue de ce qu'elle n'est pas. Toutefois, cette spécification des frontières se fait à travers des productions de molécules, qui nécessitent la présence même de ces frontières. Il y a donc une spécification mutuelle des transformations chimiques et des frontières physiques ». (VARELA, *ibid.*).

est « incherchable ». C'est pour lui la « rencontre » même, qu'il appelle « l'apparaître. » (2007).

« Mais apparaître n'est pas premier. Il faut d'abord que le ciel et la terre soient apparus, ainsi que l'horizon ou l'intervalle qui les sépare » (*Ibid.*, p. 295) .

L'avenue Bourguiba, sur laquelle pèsent soixante-quinze années de protectorat français (12 mai 1881 - 20 mars 1957), nous fait éprouver un horizon historique qui nous appelle, entre ciel et terre, nous donnant à pressentir cet « ouvert » de la scène comme étant là où nous sommes, profondément impliqués. C'est elle qui accomplit « la manifestation, l'évidence, ce que l'on voit là où l'on est et par quoi se re-définit notre [...] rapport au monde ». Bien plus, l'apparaître « est le moment le plus paradoxal qui puisse exister [car] il ne peut être fondé sur rien [...], il n'y a aucun préalable » (*Ibid.* p. 162). Aucun chemin ne nous y conduit. Nous en sommes séparés par l'abîme entre le monde et nous, abîme qui nous englobe dans le monde émergent de l'apparaître. Et pourtant nous y sommes préparés ; aujourd'hui les sciences cognitives expliquent ce que Valéry appelait une bizarrerie :

nous ne pouvons pas *sortir* du domaine spécifié par notre corps et notre système nerveux. Il n'y a pas d'autre monde que celui formé à travers les expériences qui s'offrent à nous et qui font ce que nous sommes. Nous sommes nous-mêmes enfermés dans un domaine cognitif dont nous ne pouvons nous échapper. (VARELA, *op. cit.*, p. 29).

383 ■

C'est en nous que ce situe l'apparaître par lequel commence cette expérience. En effet, « nous ne pouvons pas remonter, d'une manière unique, les traces d'une expérience jusqu'à son commencement ». Chaque fois que nous essayons de trouver l'origine d'une perception ou d'une idée, nous nous trouvons nous-mêmes replongés dans une sorte de fractal, s'ouvrant sans fin sur d'autres détails et de nouvelles interdépendances. C'est toujours la perception de la perception d'une perception [...] ou la description de la description d'une description. Nulle part nous ne pouvons [...] dire : « C'est ici que cette perception prend son origine. » (*Ibid.*). Nous verrons que cette fracture qui nous sépare de l'origine est le matériau de l'art en tant que processus.

* * *

Dans le geste de l'enfant qui empoigne les barbelés, j'ai pourtant « entrevu en un coup d'œil rapide » cette origine où pour la première fois un primate pourvu d'une

main dotée de quatre doigts et d'un pouce, s'est distingué des autres mammifères. Le pouce se referme sur quatre doigts auxquels il s'oppose, en une emprise décisive qui affirme la prééminence du toucher technique dans un nouveau rapport au monde ⁴. « L'art commence avec les mains », disait Focillon. C'est alors rien moins que l'abîme que la main de la fillette empoigne - l'abîme au sein du mot INTER – DIT - dont elle prend possession, qu'elle immobilise. Geste que j'ai vu en un éclair comme le début d'une œuvre à faire. L'art nous donne à revivre l'abîme originel, par définition sans fond, dans de telles sensations de choc. C'est selon Barthes le *punctum*, à savoir ce qui « nous touche, nous poigne » qui arrête le temps et nous fait littéralement toucher l'origine au sens de W. Benjamin. Ce toucher de l'origine, ce « choc » de l'image dialectique dissout le présent « entre le devenir et le déclin ». La vidéo devra traduire cet abîme, cet arrêt du temps qui remonte à l'apparition des primates supérieurs, il y a quelque 65 à 80 millions d'années.

Je le comprendrai plus tard : c'est un autre moment arrêté que la main de la fillette empoigne virtuellement avec les barbelés : *mon premier regard d'enfant devant la mer* au sortir de la deuxième guerre mondiale. En cet été 1946, l'accès aux plages de France n'est plus interdit par le Mur de l'Atlantique démantelé après la capitulation du III^e Reich le 8 mai 1945. Je n'ai pas encore quatre ans. J'ouvre les yeux sur un monde détruit, sans couleurs. La guerre qui m'a vue naître, je ne l'ai pas vécue, n'en ai pas enregistré les traces (blockhaus et barbelés bordant le rivage, murs criblés de balles). La fillette à Tunis empoigne ce regard d'alors sur le monde, mais l'abîme qu'elle déclenche, c'est la guerre que je n'ai pas pu voir. La vidéo montrera cette guerre non vécue. La guerre rêvée en images-vidéo ralenties ou hachées, en mots en train de s'assembler ou se défaire, en barbelés qui déchirent l'image d'un bout à l'autre, interdisant d'approcher, de toucher. La vidéo, flux lacéré de lames coupantes, rendra pourtant la guerre « vivante » comme une chair blessée, en même temps qu'elle sera de la peinture qui bouge, de la *peinture vivante*. Nous verrons si la vidéo

■ 384

⁴ . L'espèce humaine fait partie des primates. C'est dans la seconde moitié du Miocène, entre -10 et -6 Ma, que s'effectue la séparation entre la lignée humaine et celle des chimpanzés. Le plus ancien fossile d'hominidé bipède, *Sahelanthropus tchadensis*, date de -7 Ma. Les australopithèques font leur apparition au Pliocène et les premiers humains (genre *Homo*), dès le début du Pléistocène. Cette lignée ne compte plus qu'une seule espèce vivante : l'Homme moderne qui a conquis toute la surface du globe.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_évolutive_des_primates#Qui_.3F

peut être considérée comme un système clos, doté de « clôture opérationnelle » (Varela), dont la réciprocité en acte s'opèrerait à partir de la fissure entre les mots et les images.

Que signifie introduire des mots au sein des images ? Jeter la confusion entre l'acte de voir et l'acte de lire. Voir est ambigu : d'une part l'image se donne d'un coup (d'où la croyance fautive qu'elle est seulement immédiate et affectée d'une simplicité que n'aurait pas la musique, cet art du temps). Mais aussi, l'œil va à la rencontre de l'inconnu, requiert une errance du regard, cherchant à déchiffrer cet espace nommé « tabulaire ». À l'inverse, dans l'espace « linéaire », lire, c'est reconnaître ce qu'on a appris, parcourir linéairement, par bonds, un trajet imposé. De même que Valéry écrivait : « On ne pense pas des mots, on ne pense que des phrases » (BARTHES 1973, p. 81), nous ne lisons pas des mots mais des phrases.

C'est ainsi que couper les mots, et les donner à *voir*, ralentit, voire interdit, la lecture. Car *nous ne voyons pas les mots que nous lisons*. Le mot coupé, tranché, comme des membres disjoints (on parle de « corps du texte »), livre un combat encore le lire et le voir. De quelle façon ? Dans la vidéo le mot INTER-DIT arrive au bout de vingt-cinq secondes, il s'entrevoit durant trois secondes, puis des gouffres noirs des vortex empêchent à la fois la vision et la lecture, nous font entrer dans le fond du visible, dans l'impossible à voir autant que dans l'indicible, dans le vide entre « inter » et « dit ». La petite fille cligne lentement des yeux. Veut-elle voir ou lire ? Le noir du vortex nous aveugle deux fois, par la révolution des barbelés sur eux-mêmes, figurant l'effondrement intime des images, de toutes les images. Ainsi s'annonce et se construit l'identité de la vidéo. Le tournoiement des barbelés fore dans l'écran l'interdit de la révolution : inter – dit, rev, revolu, puis le mot « révolution » à peine entrevu un peu plus loin. Figure visuelle de l'aveuglement et du chaos, la révolution est un mot furtif à l'intérieur du flux visuel.

La vidéo comme système autopoïétique selon Varela, produit sa propre identité en se distinguant de son environnement, depuis la scène filmée à Tunis dans un contexte post-révolutionnaire. Elle est conçue comme « une machine autopoïétique qui engendre et spécifie continuellement sa propre organisation » en intégrant des bouts de mots aux morceaux de barbelés. Elle accomplit ce « processus incessant de

remplacement de ses composants, parce qu'elle est continuellement soumise » aux perturbations externes des fragments de mots. Constamment forcée de compenser ces perturbations, elle est « un système homéostatique (à relations stables) dont l'invariant fondamental est sa propre organisation (le réseau de relations entre les mots et les figures qui définit cette organisation) » (VARELA, *op. cit.*, p. 45).

Mais au-delà de la technique, que fait-elle *revenir*? Pas seulement la découverte de la mer après la guerre. Je comprends en écrivant quelle rejoue un événement à la fois individuel et collectif : l'apprentissage de la lecture. Je vois bien que c'est ce plaisir-là, incomparable, qui est rejoué. Dans *Enfance berlinoise*, Walter Benjamin rappelle l'importance de sa « boîte de lecture » avec laquelle il apprit à écrire :

« il y a pour tout homme des choses qui développent des habitudes plus durables que toutes les autres. Ce sont celles qui formèrent les aptitudes qui déterminèrent ensemble son existence. [...] En ce qui me concerne ce furent la lecture et l'écriture qui jouèrent ce rôle. » (BENJAMIN, 2000, p. 55).

Il parle du mot comme d'un « état de grâce ».

■ 386

« Ce qu'en vérité je cherche en lui, c'est elle : toute l'enfance, telle qu'elle se trouvait recueillie dans le geste de la main qui glissait les lettres dans la tringle où elles se rangeaient les unes après les autres pour former des mots. La main peut encore rêver à ce geste, mais elle ne peut plus s'éveiller pour l'effectuer réellement. »⁵

Dans la vidéo, *comme dans mon syllabaire*, les lettres s'approchent pour former des mots, jamais complets, qui s'effacent au fur et à mesure. J'ai appris à lire par la méthode syllabique (qui s'oppose à la méthode dite globale). Dans le *syllabaire*, à chaque page, une image occupe la moitié haute. En bas, syllabes et consonnes s'attachent progressivement en mots. Il faudra *apprendre* à relier par l'esprit le haut et le bas, l'image et le mot. En somme à « lire » l'image. Apprendre à lire ainsi, c'est apprendre à lire des images qui me semblent autant d'oracles. La page de « l'inondation » me retient. Depuis lors pour moi, tout paysage noyé par l'eau a son origine irréfutable dans ce livre. L'inondation se substitue à la mer. Une mer encore longtemps interdite à l'enfant que j'ai été, pendant des années, car, lui disait-on, la mer trop froide la rendait malade. Il y a le mot « non » dans le vocable I-NON-DA-TION. Le « non » de l'interdit. Non un jour elle n'obéira pas, se lancera dans une vague plus

⁵. Il ajoute : « je peux bien rêver à la manière dont j'ai appris à marcher. Mais cela ne me sert à rien. Maintenant je sais marcher ; apprendre, je ne le pourrai plus. » (*Ibid.*, p. 56).

haute que les autres, se laissera rouler dans l'eau froide, la mer ne sera plus celle qui interdit. Elle restera le gouffre, le danger vaincu. D'une époque à l'autre, d'une guerre à une révolution, les barbelés, signes graphiques hérissés, images de l'interdit, obscurément liés à la mer par l'idée du danger, sont dans la vidéo à la fois dans le présent et dans le passé selon des interactions circulaires et des couplages structurels entre fragments de mots et images elles-mêmes fragmentées. Comme à l'époque où nous ne savions pas lire, il faudra les déchiffrer. Se faire devins, ou pythies... Comme dans les rêves, tout se mélangera, se déplacera, se condensera, s'auto-détruira, à partir de l'obscur origine de la vie dans le feu des abysses océaniques.

* * *

Ces peintures qui *bougent*, que sont mes vidéos, me rappellent qu'à la fin du XIX^e siècle, en arrière-plan d'un des premiers films de Louis Lumière, le « Goûter de bébé », le feuillage des arbres bougeait. Ce qui fascina Georges Méliès, davantage que la scène elle-même. Car le mouvement alors, que le sens haptique allait chercher au fond de l'image, happé par elle, au-delà du sujet principal, mettait à la portée de tous une image *tactile*, précisément celle de notre premier rapport au monde. Cette première emprise, que l'image en mouvement peut rejouer indéfiniment, est d'autant plus vivante qu'elle emporte *toute la vie* de chaque être humain (son ontogenèse) et celle de l'humanité (sa phylogénèse). C'est dans ce sens que les « machines autopoïétiques », comme ici la vidéo, peuvent être définies par Varela « dans le contexte particulier des systèmes vivants et plus précisément des cellules vivantes » (*op. cit.*, p. 46).

Dans la vidéo considérée comme autopoïétique, « l'organisation est déterminée par les relations, non pas entre les composants, mais entre les processus de production de composants ». Les barbelés par exemple, *ne sont pas des représentations* préalablement toutes formées dans le cerveau, que l'œil n'aurait plus qu'à reconnaître à l'égal d'images analogiques. Ils émergent au fur et à mesure des calculs des algorithmes qui les composent. Et les mots coupés : inter-dit, puis rev-, revolu-, enfin révolution, formés des mêmes algorithmes, émergent progressivement. Lorsque se superposent les barbelés et le visage de l'enfant, émerge un visage blanc

incrusté de barbelés, simulé en profondeur par les mutations du même système binaire, par les mêmes pixels dont sont faits les fragments de mots. Visage et barbelés ne font qu'un.

Qu'implique encore le choix de peindre avec la vidéo ? Précisément de produire, avec des algorithmes, cette particularité sensible de la peinture : la *picturalité*, qui marque la différence entre une œuvre peinte originale et sa reproduction mécanisée. La picturalité participe du fonctionnement de l'autopoïèse, laquelle « implique que toutes les transformations du système soient subordonnées à la conservation de son organisation autopoïétique, et que toute la phénoménologie du système soit subordonnée à la conservation de son unité » (VARELA, p. 62) picturale. « Unité dans l'espace matériel de la peinture, elle demeure une unité dans l'espace autopoïétique, indépendamment des transformations qu'elle peut subir par ailleurs au cours du processus de conservation de son autopoïèse » (*Ibid.*).

Par comparaison, comment repérer la plus grande « unité » picturale ? Il nous semble qu'elle se donne à voir dans un type d'expositions récurrentes ces dernières années, celles où l'on présente un très grand artiste au milieu d'œuvres de ses contemporains. Par exemple l'exposition de Vélasquez au Grand Palais à Paris, en mars-juillet 2015. Dans le *Portrait de l'Infante Marguerite en bleu* à l'âge de huit ans (vers 1659), le visage est peint *de la même touche dont est brossée la robe*. Visage et robe sont ainsi pareillement, indifféremment, dans la profondeur de leur surface, empreints de toute la vie du modèle au sein des dynasties royales cruelles aux futures épousées. Visage d'une tristesse infinie et fabuleux atours cèlent *ensemble* le futur tragique de l'héritière éphémère de la couronne d'Espagne. Signe du destin façonné par les alliances politiques et l'obligation de procréer, la main droite du portrait, gantée de peau d'un brun clair d'animal tué, laisse pendre l'autre gant comme une fleur fanée, prémonitoire de la mort de l'infante à vingt-et-un ans en mettant au monde son quatrième enfant. En revanche le portrait par Juan Bautista del Mazo⁶, de *L'Infante en robe rose et argent* (1663), pourrait être pris pour un Velasquez, à ceci près que rien ne s'y avère prémonitoire : visage inexpressif, mains insouciantes avec bouquet de fleurs, savants effets magnifiant le moiré de la robe. L'unité vraie de la peinture ne provient pas d'une telle démonstration d'un savoir-faire technique, mais

⁶. Ce peintre est le gendre de Velasquez.

d'un savoir secret : pour Velasquez, savoir se jouer de la technique au profit de l'amplitude – célébrée dans *Les Ménines* - d'une vie plus haute englobant en elle-même le prestige de la peinture, le faste de la royauté et le destin tragique d'une infante (bien qu'il s'agisse à chaque fois pour Vélasquez, peintre de la cour, de commandes royales).

Pour Georg Simmel, l'art « n'atteint en rien son ultime sommet avec les simples techniciens de l'art, aussi parfaits soient-ils, mais y parvient dès qu'il est entouré par des capacités d'un autre genre qui le débordent largement. » (SIMMEL, 1988, p. 250). Pourtant dans chaque tableau comme système clos, l'artiste enferme le monde qu'il crée, monde qui n'existe que par cette clôture⁷. Chaque œuvre est à l'égal du système nerveux de l'artiste, ce système clos qui « n'a ni entrées ni sorties ; aucune caractéristique intrinsèque de son organisation ne lui permet de distinguer, par la dynamique de ses changements d'états, l'origine interne ou externe de ses changements. La phénoménologie des changements d'états du système nerveux est exclusivement une phénoménologie des changements d'état du réseau neuronal, il n'y a ni intérieur ni extérieur ». (VARELA, *op. cit.*, p. 150 puis 151 et 153). Il s'ensuit qu'une ablation ou lésion d'une partie du système nerveux permet que se reforme un autre tout doté de propriétés différentes, et non pas une partie d'un tout amputé de ses propriétés. Si l'on transpose ce phénomène dans la vidéo, on pourra par exemple enlever des mots, faire disparaître la quatrième apparition du visage pour qu'il n'en reste que trois (échapper au système binaire). Ces visages, dont le dernier se raye de barbelés, lancent à la fois la vue et l'inter-dit de la vue.

L'essentiel est que la moindre idée arrive en même temps que l'expression, qu'elle provienne de la résistance des images à l'intrusion des mots, ou des barbelés, lesquels doivent fonctionner comme ce qui donne à voir la petite fille dans l'épaisseur de l'écran et en même temps l'exclut de l'image. Barbelés, lettres et fragments de mots, ne doivent pas tant signifier que « FONCTIONNER ».

⁷. Pour Barthes, « La représentation, c'est cela : quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre : du tableau, du livre, de l'écran. » R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, Collection « Tel Quel », 1973, p. 90.

Francis Ponge affirme que pour les poètes, « qu'il signifie ou non quelque chose, le monde *fonctionne*. Et voilà bien après tout ce qu'on leur demande (aux œuvres comme au monde) : la vie » (PONGE 1971, p. 200-201). « La fonction de l'artiste est ainsi fort claire : il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient », et ceci par « une aptitude à manier lui-même une matière déterminée » (*Ibid.*, p. 200). Réparer, certes. Mais à condition de savoir que le chaos n'a pas cessé et que c'est lui qu'il faut organiser (*organon* : bouillonnement d'ardeur), avec lui qu'il faut paradoxalement réparer. C'est ce qu'énonce Edgar Morin affirmant que nous sommes à l'ère de la complexité. « Le paradigme de la complexité étudie tout phénomène sous un triple rapport : antagonisme, complémentarité, concurrence ⁸ », tout en précisant : « Ma recherche de Méthode part, non du sol ferme, mais du sol qui s'écroule (M II p. 9). » (*Ibid.*). C'est ainsi qu'est conçue la vidéo : dans la lutte des images-flux et des mots-images ajoutés après-coup, création et destruction sont liées de façon complémentaire, antagoniste et concurrentielle. Les mots-images ont pour fonction de perturber profondément le système visuel déjà en place, de le freiner, de même que l'apprentissage de la lecture a resurgi en tant que « double enracinement dans le cosmos physique et dans la sphère vivante, en même temps que double déracinement par rapport à l'un et à l'autre. » (*Ibid.*). Et même noyade...

■ 390

C'est dans la totalité de la vidéo que le mot – qui plus est tranché en deux - installe le chaos. Quand la fillette au début ouvre les yeux, bat des cils, puis lorsqu'elle revient en très gros plan, avec un autre battement de cils, nous ne savons pas s'il lui est interdit de voir ou de lire. Entre voir et lire qui s'opposent, jusqu'au bout *la vidéo se construira en se détruisant*, lire et voir se détruisant l'un l'autre. Dans la troisième apparition du visage déchirée par les barbelés, le REV(e) est REVOLU. L'abîme de l'INTER-DIT fait s'écrouler le « rêve révolu ». Mais révolu (au passé) fera émerger le mot révolution (au futur). Même le son, chaotique, entretient la confusion.

« Qu'est-ce que le chaos ? » se demande Edgar Morin.

On a oublié que c'était une idée génésique. On n'y voit plus que destruction ou désorganisation. Or l'idée de chaos est d'abord énergétique ; elle porte en ses flancs bouillonnement, flamboiement, turbulence. Le chaos est une idée d'avant la distinction, la

⁸ H. Weinmann, « Introduction », dans E. Morin, *La complexité humaine*, Paris, coll. « Champs », Flammarion, 1994, p. 24.

séparation et l'opposition, une idée donc d'indistinction, de confusion entre puissance destructrice et puissance créatrice, entre ordre et désordre, entre désintégration et organisation. Et ce qui nous apparaît, dès lors, c'est que la cosmogénèse s'opère dans et par le chaos. (MORIN, 1994, p. 268).

* * *

À l'inverse de ce l'on aurait pu croire - et craindre - la vidéo ne traite pas de la révolution tunisienne, ni d'aucun lieu. Quand brûle la main de la fillette en plan rapproché, qu'elle devient un feu vivant se transmettant à d'autres mains, la simulation numérique transporte et transmet les particules qui sont aux origines de l'univers et de la vie. La vidéo rejoue la cosmogénèse, c'est-à-dire le fait que « le cosmos s'est constitué dans un feu génésique ; tout ce qui s'est formé est métamorphose du feu. [...] L'idée en image du feu héraclitéen [...] grondant, destructeur, créateur est bien celle du chaos originel d'où surgit le logos. » (*Ibid*, p. 269). Edgar Morin s'émerveille de la *transformation génésique de chaos en logos*. La vidéo en rejouerait les balbutiements. De leur côté les scientifiques, à travers les expériences Atlas et CMS du Grand collisionneur de hadrons du Cern (le LHC), ont en 2012 repéré seulement l'empreinte de la masse cachée de l'univers. Toute vision de la masse cachée, ou matière noire, nommée aussi « champ de Higgs », *leur est interdite*. Or cette masse cachée (85 % de l'univers) est l'environnement auquel se frottent les particules, qui en sont ralenties et y acquièrent leur masse, laquelle empêche l'univers de se désagréger, et à l'inverse en permet l'expansion. Dans le film *La fièvre des particules*⁹, l'on voit le processus conduisant à repérer la fugitive collusion qui procure la preuve de l'existence du « boson de Higgs ». Cette collusion programmée des particules, lancées en deux gigantesques trajectoires circulaires allant à la rencontre l'une de l'autre afin que se produisent entre elles des *chocs*, n'est-elle pas l'exact équivalent cosmique de « l'entrevu dans un coup d'œil rapide » ? Seul dans l'art y prend part la *fissure* de « l'ombre fugitive d'une légère émotion », nécessaire pour que la vie soit « un phénomène d'auto-éco-organisation extraordinairement complexe

391 ■

⁹. [Mark Levinson] (*Particle Fever*), traduit par : *La Fièvre des Particules*, 2014. En 2012, les expériences Atlas et CMS du Grand collisionneur de hadrons du Cern (le LHC) ont découvert une nouvelle particule, un « boson de Higgs » qui pourrait être la preuve de l'existence de cette force de frottement et le chaînon manquant du [Modèle Standard] de la physique des particules. <http://www.lhc-france.fr/les-experiences/a-la-recherche-du-boson-de-higgs>.

qui produit de l'autonomie. » (VARELA, op. cit., p 319). Cette autonomie, dans l'art numérique, requiert rien moins que l'abîme indifféremment émotionnel et technologique qui la fissure et l'effondre indéfiniment.

Paris, le 3 mai 2015

References :

BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**, Paris, Coll. « Tel Quel », Seuil, 1973.

BENJAMIN, Walter. **Sens unique précédé de Enfance berlinoise**, prés. Et trad. J. Lacoste, Paris, coll. « 10/18 », 2000, p. 55.

MALDINEY, Henri. **Penser l'homme et la folie** (1991), Paris, Éd. Jérôme Million, 3è éd. 2007.

MORIN, Edgar. **La complexité humaine**, Paris, coll. « Champs », Flammarion, 1994,

PONGE, Francis. **Méthodes**, Paris, coll « Idées », Gallimard, 1971.

RUSKIN, John. **Les pierres de Venise** (1881 et 1983), présentation, introduction et notes de J.C. Garcias, préface de F. Edelmann, Paris, coll. « Savoir », Hermann, 1993.

■ 392

SIMMEL, Georg. **La tragédie de la culture**, trad. S. Cornille et Ph. Ivernel, Paris, coll. « Petite Bibliothèque », éd. Rivages, 1988.

VALERY, Paul. **Œuvres**, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, t. 1, 1957, 1987.

VARELA, Francisco J. **Autonomie et connaissance**. Essai sur le vivant, trad. P. Bourguin et P. Dumouchel, Paris, coll. « Couleur des idées », Seuil, p. 21. trad. française, 1989.

WEINMANN, H. « Introduction » dans MORIN, E. **La complexité humaine**, Paris, coll. « Champs », Flammarion, 1994.