

ETC



La vidéo, surface sensible de la mémoire

Elodie Pong, « ADN/ARN », Théâtre de l'Arsenic, Lausanne (2002) Centre Culturel Suisse, Paris, 27 avril - 29 juin 2003; Haim Adri, *Anamnèse*, Ménagerie de Verre, Paris

Ludovic Fouquet

Numéro 63, septembre–octobre–novembre 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35380ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Fouquet, L. (2003). Compte rendu de [La vidéo, surface sensible de la mémoire / Elodie Pong, « ADN/ARN », Théâtre de l'Arsenic, Lausanne (2002) Centre Culturel Suisse, Paris, 27 avril - 29 juin 2003; Haim Adri, *Anamnèse*, Ménagerie de Verre, Paris]. *ETC*, (63), 43–46.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



THÉÂTRE

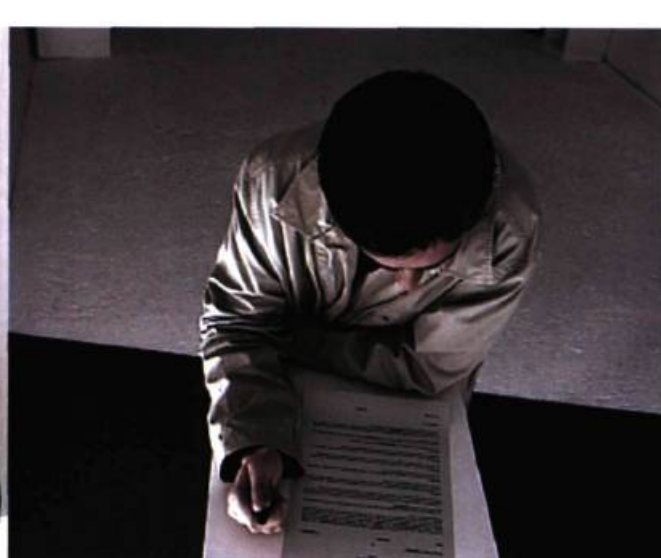
Lausanne, Paris

LA VIDÉO, SURFACE SENSIBLE DE LA MÉMOIRE

Élodie Pong, « ADN/ARN », Théâtre de l'Arsenic, Lausanne (2002),
Centre Culturel Suisse, Paris, 27 avril – 29 juin 2003 ;
Haïm Adri, *Anamnèse*, Ménagerie de Verre, Paris.

Si la vidéo témoigne d'une action de la vue, je vois nous dit la racine latine, cette vision, par le fait même de son enregistrement, développe une relation particulière à la mémoire. La vidéo peut être simple observation directe, diffusant en temps réel ce qui passe devant l'objectif de la caméra, elle peut être aussi temps différé travaillant l'image enregistrée, libérant le déroulement du temps comme du souvenir. L'image en temps réel peut aussi questionner le souvenir, en empruntant par exemple à la vidéo surveillance son omnivoyance, sa syntaxe, son conditionnement, comme c'est le cas dans l'installation d'Élodie Pong, *ADN/ARN*. Le souvenir serait sans doute l'autre nom du secret dans cet univers sous surveillance, ce qu'il est en tout cas manifestement dans le spectacle *Anamnèse* de Haïm Adri. Ces deux propositions ont recours à la vidéo : un chorégraphe filme les confessions de souvenirs d'enfance de trois artistes, les monte en trois films, puis les fait interpréter par trois danseurs qui se les réapproprient. L'autre proposition est une installation dans laquelle le visiteur, sous contrôle vidéo, est invité, après avoir signé un contrat, à évoquer face à la caméra un secret. Mais si, dans le premier cas, on reste spectateur d'un spectacle, dans le second, le visiteur est lui-même l'acteur, le sujet consentant de l'enregistrement vidéo. Dans le premier cas, c'est au résultat vidéo et à sa réappropriation que l'on assiste alors que dans le second cas, c'est le processus vidéo qui est interrogé bien plus que son résultat différé.

Si l'on est habitué dans les installations vidéo – depuis Bruce Naumann au moins et son *Video Corridor* (1968-71)¹ – à participer, à visionner sa participation (de face, de dos, polarisé, avec une temporalité décalée...), c'est en tant que simple silhouette, sans autre implication que visuelle, le plus souvent. On laisse parfois son image pour constituer une banque de données (petit texte lu, chanté, dansé...). La démarche d'Élodie Pong s'inscrit dans une réflexion qui fait de l'artiste celui qui propose une intervention qu'il appartient au visiteur de développer, cadre dans lequel une action, une parole, un geste sont attendus et invitent le visiteur à partager un secret. Car l'artiste ne propose pas simplement d'expérimenter la vidéo-surveillance, mais plutôt de se dévoiler dans ce contexte et même de pouvoir mettre en scène ce dévoilement. Cependant, on ne voit aucune image de ce que l'on donne à voir aux diverses caméras du système *ADN* : si l'on a, dans la seconde pièce, un miroir face à soi, on ne perçoit jamais notre image, mais bien plus la surveillance, le contrôle d'une présence proche, omnisciente à force de caméras mobiles. J'ai ainsi eu l'impression, à Lausanne, que malgré un panneau initial m'informant d'une éventuelle exploitation artistique de mes images, la question de la mise en spectacle de mon intimité (mon secret) et son enregistrement étaient oubliés au profit d'une notion d'échange, de dialogue (avec la voix enregistrée ou celle de l'artiste en cas de sortie des réponses attendues), voire de rencontre (qui se concrétise à la fin du parcours) : contrat communicationnel qui n'est sans doute pas éloigné de



celui de type spectaculaire – ce qui explique notamment le développement d'*ADN/ARN* vers la performance, dans les projets à venir.

Dans les deux cas, intervient une déambulation, une mobilité du spectateur-visiteur. En quatre pièces pour le système *ADN* (une salle d'attente, module 1, une salle du contrat et de déguisement, module 2, une salle d'enregistrement, module 3 et une salle de rencontre avec l'artiste et de vente éventuelle du secret, module 4), en quatre espaces de (re)présentation (live ou vidéo) pour *Anamnèse*. Il y a progression, parcours et conduite ferme. D'ailleurs dans les deux cas, cette conduite est assurée par une voix off, omnisciente, qui règle tout (dans *Anamnèse*, chaque espace bénéficie de son propre message afin de diriger tel groupe vers tel autre espace – aucun des trois groupes ne fera le même parcours). Dans *ADN*, la possibilité de quitter le système est fréquemment proposée – « chaque étape dans le dispositif est une décision personnelle, annoncée et renouvelée » rappelle l'artiste, alors que dans *Anamnèse*, elle n'appartient qu'à la liberté implicite du spectateur qui devrait, pour sortir, traverser des espace de jeux, ce qui est un élément dissuasif ! La proposition s'expérimente en groupe dans *Anamnèse*, mais avec une volonté de séparer les gens arrivant ensemble. Elle est fondamentalement solitaire dans *ADN*, puisque le système est accessible sur rendez-vous et que le visiteur se retrouve donc seul dans la salle d'attente du module 1. Cette solitude est essentielle à la perception de l'installation, qui nous met face à des caméras nous scrutant.

Le conditionnement était particulièrement fort à Lausanne puisque l'installation prenait place dans un abri anti-atomique, entièrement peint en blanc, aux murs épais munis de portes de plusieurs centaines de kilos entre chaque salle. Il en résultait une impression de confinement carcéral que n'amenuisait pas la moquette grise, l'aspect kitsch des éléments de costumes proposés pour se masquer éventuellement face à la caméra – des filtres audio et vidéo étaient aussi proposés tout au long du parcours – ou celui des décors de

fond proposés (sous-bois, Manhattan...). L'atmosphère carcérale de Lausanne a entraîné des dévoilements volontiers sombres, lourds, beaucoup plus sérieux et troubles que ce qu'avait imaginé l'artiste. Pour contrecarrer cela, l'installation à Paris a plutôt été conçue comme un appartement : quatre pièces blanches avec un sol en moquette bleu ciel. Une certaine étrangeté et froideur y sont assurées par l'éclairage des tubes fluo, mais elles sont également contrecarrées par le choix des masques proposés (Batman et cagoule en latex) ou par les motifs colorés des toiles de fond que chacun peut choisir pour filmer sa confession (module 3).

Dans *Anamnèse*, l'espace définit aussi un conditionnement et une relation particulières. Il s'agit plus d'un dispositif scénique, constitué de quatre espaces, perméables les uns les autres. Le public est divisé en trois groupes, installés chacun dans un espace de toile blanche. Par le fait même du matériau, il peut suivre ce qui se joue dans les autres lieux : il peut entendre le texte du souvenir joué que lui n'a vu qu'en vidéo ou l'inverse. Il est alors très intéressant de réentendre ainsi tous ces textes, qui forment progressivement une trame dans laquelle jouent de nombreux phénomènes de reconnaissance.

Se souvenant des cahiers de secrets de son enfance (dans lequel chaque ami(e) pouvait être invité(e) à noter un secret, sorte de journal intime à plusieurs voix), Elodie Pong attendait des secrets ludiques, candides – ce qui est arrivé tout de même à Lausanne, mais ponctuellement. Enfouie sous terre, guidé par cette voix enregistrée, amicale mais ferme, imperturbable (et pour cause !), le visiteur du système *ADN* se laisse donc progressivement guider vers le lieu d'enregistrement du secret, après avoir signé un contrat, l'avoir lu à voix haute. Certains ne le font pas à la légère et il est arrivé qu'un parcours se fasse en plus de deux heures. Sous le coup de cette (op)pression, on raconte des fantômes, une petite folie, un traumatisme... bien souvent, avec beaucoup de sérieux et dans un dévoilement apparemment disproportionné par rapport à



**I have a pretty
tragic story to tell.**



Élodie Pong, *Secrets for Sale*, Vidéo, 2003.

l'implication habituelle dans une installation vidéo interactive. C'est donc une confidence profonde, voire une confession qui se déroule dans le système. De nombreux visiteurs ont ainsi déposé un secret lourd, vivant vraiment la mise en parole de cet événement comme un acte important, fondateur, sans doute même une cathartie. Ainsi, tel Parisien ponctuant sa rencontre et le dépôt de son secret par « il va falloir que je prenne acte de ce que je viens de dire ». Dans ses deux versions, le système nous retransmet du monde (coupure nécessaire à ce travail de mémoire) et nous met sous un œil imperturbable, celui de la caméra qui a des allures de psychanalyste). C'est donc bien une prise de conscience que l'installation favorise. Qu'elle a favorisé à un point tel que l'artiste s'est vite sentie dépassée par les réactions – « Je ne suis ni flic, ni psy, ni curé ! » – une fois qu'elle a eu filmé à Lausanne 400 personnes, acheté 200 secrets, soit plus de 160 heures d'images !

En effet, une fois le secret filmé, le visiteur pénètre dans le dernier module et rencontre alors Elodie Pong, qui lui propose ou non de lui acheter son secret (selon des critères qui lui sont propres, mais qui tiennent beaucoup à la manière dont la personne a vécu l'expérience, plus qu'à son récit même). Elle fixe un prix qui est débattu. L'acte, s'il est surtout symbolique², est essentiel



Élodie Pong, *Secrets for Sale*, Vidéo, 2003.

en ce qu'il officialise la passation, la recontextualise dans une visée artistique qui adopte des procédés commerciaux, mais avant tout une visée extérieure. La vente du secret rappelle sa destination finale qui est de sortir du système – de sortir du bunker dans le cas de Lausanne – et de s'intégrer à une banque de données de tous les secrets (ce qu'on appelle un ours dans le jargon cinématographique : mise *bout-à-bout* de tous les enregistrements du module 3), mais aussi à un film, *Secret for sale*, qui retrace la visite du système, depuis l'entrée dans la salle d'attente à la vente du secret³). La passation est donc effective, le secret réactivé par la mémoire du visiteur est intégré dans un projet ultérieur de l'artiste, ce qui est proche du processus d'*Anamnèse*, mais qui prend pour sujets d'autres individus que les spectateurs.

L'anamnèse est un moment de l'eucharistie (moment de mémoire de la Passion du Christ et de sa résurrection) ; dans le contexte religieux, c'est aussi un temps de retraite qui travaille à une réconciliation avec son histoire, par un retranchement du monde et un travail de mémoire dans la prière. Dans le spectacle d'Haïm Adri, c'est une mémoire partagée qui est convoquée au travers de la relecture d'un souvenir d'enfance, ce dernier transitant par des interprètes qui s'en emparent avec leur propre mémoire, intellectuelle et corporelle. Cela était manifeste dans le cadre de l'intervention de Christian Ben Aïm (interprète de plusieurs spectacles de Carbone 14), qui reprenait le texte du souvenir de Mychel Lecoq avec une disponibilité physique, une fluidité corporelle impressionnantes tout en racontant une pratique compulsive de listes infinies. Le texte déjà entendu auparavant prenait chair, le souvenir avait quitté le moniteur pour s'incarner, et cela dans une très belle proximité. Le solo a d'ailleurs pour titre « quelque chose sur moi ». Ces mémoires convoquées sont donc exprimées soit directement, soit par le biais d'un interprète relais, soit encore par une vidéo.

La vidéo est littéralement ce qui permet ces deux propositions, leur condition initiale : il y a eu confession

vidéo avant *Anamnèse*, il y a omnivoyance et enregistrement vidéo dans le système ADN/ARN. La vidéo intervient donc comme un miroir qui fait face, mais un miroir qui a une mémoire et qui oblige à un travail de mémoire. L'œil de la caméra conditionne cet acte de mémoire, tout en étant aussi un discours sur cet acte même (comment je me raconte, comment je mets en scène cet instant de dévoilement et de convocation de ma mémoire). Si l'on reprend l'étymologie de *video*, plus qu'un *je vois*, il s'agirait d'un *j'ai vu* et *je me souviens d'avoir vu*, et cela serait une occasion d'apprentissage de soi, lié au miroir, mais un miroir qui ne met pas simplement un sujet face à son reflet : dans ces deux propositions vidéo, l'écart entre le sujet et son image (reflet) se creuse par l'intervention du montage. Le reflet vidéo est ici manipulé, monté, rythmé, orchestré. Mais l'intérêt de la proposition d'Elodie Pong est d'assurer déjà une autonomie artistique au système ADN/ARN avant même le montage vidéo, ce qui est l'objet des deux films, développements successifs du système. Le système n'existe que par la présence de la vidéo, mais il existe indépendamment de son résultat vidéo. L'intérêt n'est plus le résultat de l'expérience mais bien cette expérimentation de l'expérience, le fait de la vivre et de la traverser. Cela rejoint de près une séquence vidéo du spectacle de Robert Lepage, *Les 7 branches de la rivière Ota*, dans laquelle les protagonistes font des photos dans une cabine photomaton. La séance est filmée de l'intérieur de la cabine par une caméra, placée en lieu et place du miroir et de l'appareil de prise de vues habituel. Après leurs prises de vues, deux des protagonistes quittent le plateau sans attendre leurs clichés. Ils n'en ont plus besoin, l'essentiel résidant dans la séance même qui a permis à l'un de se défouler et de « péter les plombs » et à l'autre, arrivée déprimée et en larmes, de se reconstruire un visage, un moi social fort et souriant et de le voir confirmé dans le reflet du miroir. Le flash a authentifié ce moi social reconstruit jusqu'à la prochaine rupture. Séance cathartique, dont l'efficacité existe dès avant le résultat.

L'intérêt de ces deux propositions artistiques réside donc notamment ou essentiellement dans cette conception vive de l'incidence de la vidéo, construite sur une utilisation apparemment classique. Dans les deux cas, on plonge dans un système vidéo (soit qu'il y ait des caméras partout, soit qu'il y ait des moniteurs en

toutes positions, dont l'image est dupliquée par de nombreux miroirs de mêmes dimensions disposés en tous sens, produisant un éclatement des reflets). Le système vidéo devient donc dispositif de vision mais en deux directions différentes : œils sur-mobiles braqués sur le spectateur, le cernant au plus près, pour le coincer face à un objectif-confesseur, mouvement centripète, qui nous cerne en notre propre centre (la mémoire comme centre de notre corps et notre corps comme centre du dispositif). Ou à l'inverse, proposition vidéo initiale sur moniteur, reflétée et fractionnée en de multiples prismes (les miroirs positionnés en tous sens dans chaque espace), et relayée par les interprètes qui s'en emparent : mouvement centrifuge, qui part d'un centre vidéo (le moniteur et la confession filmée) pour s'en éloigner – la porosité sonore constatée entre les divers espaces de tissus prend ici un sens fort. Que l'on parte d'elle pour nous en éloigner (la vidéo précède le spectacle) ou que l'on nous cerne progressivement pour nous acculer face à elle (la vidéo succède à l'installation), la vidéo acquiert une sémantique qui dépasse celle de simple outil. Par sa pragmatique même – une pragmatique qui s'enrichit d'une conscience aiguë de sa mise en scène – la vidéo offre un espace inédit de réflexion, en réfléchissant l'acte même de la pensée, qui est ici épiphanie de la mémoire.

LUDOVIC FOUQUET

NOTES

¹ Installation dans laquelle deux moniteurs ferment l'espace étroit d'un couloir. Sur le premier, on voit l'image de ce couloir perpétuellement vide, sur le second, le visiteur se voit de dos, s'éloignant, rétrécissant au fur et à mesure qu'il s'approche du moniteur (la caméra est placée au-dessus de l'entrée du couloir).

² Pour donner un ordre d'idée, j'ai vendu le mien 20 francs suisses.

³ Ce film montre le processus, les réactions, l'intervention de l'artiste, elle aussi scrutée par une caméra dans le module 4. L'humour y est présent, distillant de nombreuses perles et l'on a surtout enfin accès à la version des caméras, aux images que seule l'artiste avait visionnées jusqu'alors.