

Sun Jung YEO, « L'exposition et l'épreuve de l'entropie », in Luc Vancheri (dir.), *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*, Lyon : Aléas, 2009, pp. 179-194.

L'exposition et l'épreuve de l'entropie Sun Jung YEO

Pour l'auteur du « paysage entropique » dans l'art contemporain, Robert Smithson, le cinéma est un échantillon paradoxal de l'entropie, malgré sa condition physique indéniable, rêvant indûment la conservation éternelle.

(...)

La vidéo, mais je ne vois pas

Tandis que *Chott el-Djerid* engendre une hésitation constante entre la vision pure et l'entropie, l'installation vidéo *Sans-titre 1997-2003* de Lamia Joreige¹, en altérant le « je vois » inhérent à son origine, agit plus ouvertement contre la vision moderniste. Avec le grisâtre de la ville Beyrouth dévastée par la guerre, autant que délavée par la surexposition et

le déclin de bandes images, la rouille est la couleur dominante de cette vidéo, laquelle encombrée des taches ou des choses amorphes, détruites et à peine reconnaissables, sans doute provenant des ossatures métalliques corrodées qui saillaient entre les murs déchirés des

bâtiments en béton armé, ou bien des rails déviés entremêlés, du pont en métal effondré, de la

terre rougeâtre entrouverte, des blessures d'un corps anonyme, etc. On entend, de temps à autre, les cris aigus d'une petite fille et le clapotis de goûtes d'eau tombant sans cesse parallèlement à une vue d'un escalier en hélice infinie se trouvant dans la citerne souterraine.

Et les images sont occupées en permanence par des strates de masse terreuses horizontales, ou

bleuâtre, rudement effritées, que la caméra emporte dans un mouvement vertical ou en travelling. Elles semblent imiter une désintégration géologique souterraine. Mais cette désintégration est tout d'abord une désintégration du support et non simplement de mimésis.

¹ L'installation présentée en 2003 dans l'exposition « Ici et peut-être ailleurs » au Musée Nicéphore Niepce (Chalon-sur-

Saône, France), dont la bande vidéo analogique est filmée à Beyrouth au début des années 90, après la fin officielle de la guerre.

Au départ, l'image a été filmée par une vidéo High 8 (format précédent à la vidéo numérique) en NTSC. Le transfert des cassettes d'un format à l'autre (du NTSC au Pal en format VHS), nécessaire pour les visionner, engendre déjà une perte de qualité d'image majeure ; ce transfert défectueux est ce qui intéresse le plus Lamia Joreige : « je voulais travailler sur la décomposition de l'image et la perte de son origine », et le montage SVHS

« me permettait d'avoir encore plus de perte dans l'image, et “la non précision” de cette méthode de montage, qui est plutôt de l'assemblage, de SVHS à SVHS, laissait place aux nombreux accidents, et à une grande liberté de distorsion de l'image, parfois même sans le

vouloir. J'ai utilisé ces possibilités à mon avantage, en jouant avec le champs de la vidéo, en travaillant sur les couleurs parfois sans me soucier de la "clarté de l'image" »². Outre ces transferts et ces montages entropiques, les images doivent éprouver une projection interférentielle : dans une boîte noire rectangulaire au centre du musée, deux projecteurs sont face à face, opposés aux pôles des cinq panneaux en plexiglas, de taille égale et alignés, dont trois des panneaux sont poncés, deux transparents. C'est le même film qui est projeté sur ces cinq surfaces, mais ses images ne sont pas tout à fait identiques : l'un des deux projecteurs projette l'image inversée, de gauche à droite, qui recoupe donc précisément, mais jamais parfaitement, l'image de l'autre projecteur. Les images projetées ont alors interféré entre elles, superposées ou débordées. Le plexiglas poncé laisse apparaître l'image, mais aussi, tout en gardant la qualité translucide, « permet à l'image de traverser sa matière, et donc forcément, provoque un changement dans l'image (l'intensité se dégrade et certains éléments se perdent en chemin) ». Par l'usage de plexiglas, Joreige adopte une idée de surface en tant qu'interface et non en tant qu'écran au sens strict : « l'Interface induit une relation plus flexible à l'image et aussi, entre le spectateur et l'image. Ce n'est pas une surface plate sur laquelle est projetée une image (c'est-à-dire l'écran), mais une surface "vivante" qui permet à l'image de la traverser, et de se transformer en cours de chemin. »³ Il ne s'agit plus de la projection reproductible, mais de la répétition au sens où l'emploie Deleuze, par laquelle la perte des informations et de leur énergie sera inévitable et plutôt aggravée. Plus l'image se projette, plus elle perd la qualité de l'image. Le cinéma reste dans ces écrans multiples, mais en proie à la dispersion et à l'interférence polyphonique. La bande vidéo, plus fragile que la pellicule argentique, amplifie le risque que connaîtrait la projection cinématographique.

² Lamia Joreige, « Entretien avec Lamia Joreige », propos recueillis par Sun Jung YEO, le 4 novembre 2007.

³ *Ibid.*.

Tous ces parcours des magnétoscopes aux écrans bâtissent ensemble un dispositif d'interfaces multiples qui transfère l'image conjointement en lui faisant écran. Les informations objectives et conservatrices, aussi bien que la perspective, sont maintenues dans l'impossibilité de voir. Tout en garantissant le principe de l'entropie, c'est d'abord le « je ne

vois pas » qui est mis en jeu. L'image, ainsi que l'opticalité moderne, semble être égratignée et déplacée vers un état fort impure. Cette désinformation substantielle ou information négative atteint la pureté visuelle à travers les remaniements des bandes vidéo concrètes, d'une machine à une autre, d'un écran à un autre. La vidéo est littéralement circulé, rongé, corrodé. Si l'écran se divise, les transferts de l'image poussent cette différenciation en directions illimitées. Exposés volontairement à une corrosion mécanique, le support et l'énergie se dégradent de manière irréversible, passant d'une entropie basse à une entropie haute. En prenant l'allure de l'exposition se confondent le transfert, le montage, la projection.

L'installation ou l'exposition relève ainsi du problème de l'énergie.

Avant tout, l'attitude anti-visualiste de Joreige est d'ordre temporel, opposée à l'instant suspendu de Bill Viola. Elle laisse intervenir les temps divers dans toutes les étapes. En incitant la dédifférenciation de l'image, incessante du début à la fin, l'interface devient aussi

l'opérateur du temps auquel l'image et la vie doivent obéir. C'est le temps qui se délite dans

ces transferts de l'image. Les images ne cessent alors de saccader, de s'essouffler. Et le degré

de l'incident visuel et substantiel rend plus haletante cette dédifférenciation temporelle.

En

délogeant de la vidéo le temps moderniste suspendu à un instant, la durée fait un retour dans

la perception vidéographique. L'image avance vers sa mort, ne pouvant jamais revenir à la

transparence d'origine. Mais elle avance avec un rythme saccadé, se ruine en résistant avec

endurance. Ce rythme essoufflé rend visible la durée au sens propre, d'endurance, de résistance. L'image dure intensément, endurant les conflits imprévus de l'image et du dispositif entropique.

l'entropologie

Or le dispositif d'interfaces imite la guerre, non seulement par la destruction, mais en élaborant l'incertitude de l'information :

La guerre, affirme Carl Von Clausewitz, est le domaine du hasard. Aucune autre sphère de l'activité humaine ne laisse autant de marge à cet étranger, car aucune ne se trouve à tous égards en contact aussi permanent avec lui. Il accentue l'incertitude en toute circonstance, et entrave le cours des événements. En raison de cette incertitude de toutes les informations, de toute base solide, et de ces interventions constantes du hasard, la personne agissante se trouve sans cesse placée devant des réalités différentes de celles auxquelles elle s'attendait.⁴

Selon la théorie informatique, l'entropie s'accroît d'ailleurs à mesure que la quantité d'information diminue. Dans les conflits ou interfaces des informations, le dispositif augmente l'entropie, donc la quantité d'énergie qui ne peut se transformer en travail d'information.

L'entropie n'est pas simplement une perception visuelle, mais une compréhension du monde vécu dans un temps particulier où la destruction massive est une menace

perpétuelle.

Dans les déchirures murales ou charnelles, filmées souvent en gros plan, s'infiltrer alors chaque fois une nouvelle strate tremblante. Elle les traverse, en les désagréant de nouveau.

Faudrait-il remarquer que Beyrouth est une ville perpétuellement en proie à la ruine ? Au cours du transfert, du montage et de la projection, les images se délitent de même, pour ne

plus survivre qu'à l'état résiduel.

La ruine hante la ville, mais de la sorte, fouille au plus profond de la mémoire. Dit-elle, « les distorsions et les lignes qui envahissent et brouillent les images [...] reproduisent le processus de mémoire, qui laisse apparaître à la surfaces des "impressions", des traces, et en

fait disparaître d'autres, voir ne les laissent jamais apparaître. La logique de ce processus, ne

suit pas un ordre établi, [...] l'agencement des images / réminiscences se fait plutôt sans ordre

pré-établi et sans logique narrative »⁶. L'image vidéo n'est plus considérée comme un document historique, mais comme un vestige anti-monumental dont il faut interroger la destruction, le dispositif de la guerre, la causalité, les relations et le processus de mémoire. En

balayant le paysage de Beyrouth, le dispositif d'interface transforme ces nappes de couleur

résiduelles en sédiments mnémoniques : c'est du registre de l'évolution du souvenir. Le souvenir n'est pas transcrit sur l'image, mais évolue en répétant, donc en usant, toutes les mécaniques du refoulement et de la réminiscence.

Dans ces vestiges, seules les couleurs subsistent. C'est un reste à la fois concret et vidéographique, survécu à l'épreuve de la décomposition. Il s'agirait donc d'une survie léguée

à l'image aussi bien qu'au monde. La chance de survivre se mesure dans la réapparition de la

couleur ; c'est que l'apparition vient toujours après la désintégration et que la répétition n'est

⁴ Carl Von Clausewitz, *De la guerre*, traduit par Denise Naville, Paris : Ed. de Minuit, 1955, Livre I, chap. 3.

⁵ Maurice Ponte et Pierre Braillard, *L'informatique*, Paris : Éditions du Seuil, 1969.

⁶ Joreige, « Entretien avec Lamia Joreige », *op. cit.*.

pas revenir au même, mais vivre toute son énergie en la perdant. La couleur prouve une survie, donnant un indice judiciaire de cette chance.

Le monde a commencé sans l'homme, écrit Claude Lévi-Strauss, et il s'achèvera sans lui. [...]

Si bien que la civilisation, prise dans son ensemble, peut être décrite comme un mécanisme prodigieusement complexe où nous serions tentés de voir la chance qu'a notre univers de survivre, si sa fonction n'était de fabriquer ce que les physiciens appellent de l'entropie, [...]

Plutôt qu'anthropologie, il faudrait écrire "entropologie" le nom d'une discipline vouée à étudier dans ses manifestations les plus hautes ce processus de désintégration.⁷

L'installation *Sans titre 1997-2003* revendique ainsi l'entropologie. Exposée à la désagrégation, elle retrace la logique de l'univers.

En outre l'oeuvre de Lamia Joreige démontre que le principe de l'entropie est un facteur éclairant l'expérience du post-cinéma. Occupant tous les espaces sans distinction, de

projection, d'exposition ou de performance, le numérique bouleverse totalement les paysages de l'image contemporaine post-cinématographique. La tendance de détérioration est de la nature propre à la vidéo analogique et est en principe d'une contre-nature au numérique, support immatériel par excellence. Cependant la dégradation de la visibilité, mise en oeuvre dans tous les directions dépassant parfois notre imagination, devient curieusement une des pratiques plus éminentes dans le numérique d'aujourd'hui. Plus abouties, me semblent-il, sont les oeuvres numériques de Jacques Perconte : la vidéo *Uishet* (2007), l'installation vidéo via GPS *Entre le ciel et la terre* (2007), et surtout le projet d'installation interactive % *François Mauriac*, dans lequel interagissent les mouvements de la nature et la couleur de l'image. Maximisant la potentialité de la compression numérique et élaborant les moyens, principalement infinis, de différencier le temps de l'image, l'artiste rend à l'apparition de la couleur le principe de l'entropie, ainsi que la pesanteur étroitement liée à elle. L'entropie dans le numérique est une question capitale à explorer. Quel sens peut-elle avoir aujourd'hui où l'immatérialité de l'image est à son comble ? Cela ne révèle-t-il pas un fondement de ce nouveau dispositif qui règne sur l'image d'aujourd'hui, mais aussi un conflit des supports ?

⁷ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris : Plon, 1955, p. 448.