
Hallucination politique des écrans
et création artistique contemporaine

Political hallucination of screens
and contemporary artistic creation

Boris Grebille

Directeur IESA arts & culture –
École internationale de l'art et de la culture

<https://orcid.org/0000-0001-9361-2476>

Recebido em: 24/10/2019

Aceito para publicação em: 13/11/2019

Résumé

L'hallucination politique des écrans est une réalité qui s'impose aux citoyens comme aux artistes et aux écrivains. L'utilisateur des écrans a accès aujourd'hui à une richesse de contenus qu'il peut croiser, devenant ainsi à son tour le monteur des images et des textes qu'il reçoit et qui sont déjà, eux-mêmes, des constructions de la réalité effectuées par d'autres. Cet article ouvre des pistes de réflexions sur les enjeux esthétiques et politiques de la création contemporaine dans le contexte des travaux du groupe TELAA (Écrans électroniques, littérature & arts audiovisuels) à l'Université nationale de Brasília. Comment l'artiste peut-il questionner le monde sachant que ses propres œuvres subiront un traitement identique? Quelles résonances les œuvres d'art peuvent-elles avoir dans un monde de l'image en perpétuelle construction qui évacue un présent nécessaire à la réflexion émancipatrice? Quels rapports directs l'artiste peut-il nouer avec ses publics sans altérer son processus créatif par des dispositifs lui assurant la maîtrise du sens de ses œuvres ?

Mots-clés: Littérature, Médiations numériques, Réception des œuvres, Écrans, Construction des images

Abstract

The political hallucination of screens is a reality that imposes itself on citizens as well as artists and writers. The user of screens today has access to a wealth of content that he can cross, becoming in turn the editor of the images and texts he receives and which are already, themselves, constructions of the reality made by others. The user of screens today has access to a wealth of content that he can cross, becoming in turn the editor of the images and texts he receives and which are already, themselves, constructions of the reality made by others. Coming from the inaugural conference of these meetings, this article opens avenues for reflection on the aesthetic and political issues of contemporary creation in the context of the work of the TELAA group (Electronic Screens, Literature & Audiovisual Arts) at the National University of Brasília. How can the artist question the world knowing that his own works will undergo the same treatment? What resonances can works of art have in an ever-evolving world of images that evacuate a present that is necessary for emancipatory reflection? What direct relations can the artist make with his audiences without altering his creative process by means of control over the meaning of his works?

Keywords : Literature, Art, Digital mediation, Screens, Image construction, Artwork reception

Comment entamer la 3^e rencontre interdisciplinaire internationale du groupe TELAA (écrans électroniques, littérature & arts audiovisuels) centrée sur la présence des écrans dans la culture contemporaine ? Il s'agit de penser *l'hallucination politique des écrans* à l'Université nationale de Brasília, une rencontre entre artistes, universitaires, écrivains et acteurs culturels engagés dans un dialogue constructif, appuyée sur le contrepoint de séquences réflexives et visuelles permettant un enrichissement continu des réflexions. Pour répondre à cette dynamique et à cette exigence intellectuelle, cette conférence engage une première série de discussions autour du film de Jean-Luc Godard, *Le Livre d'image* (2018). Ouvrir des pistes de réflexions fondamentales pour aborder l'enjeu de ces journées, c'était s'appuyer sur deux questions : la question de ce que les images ne montrent pas et celle de la complémentarité et du découplage image/son ou image/texte, liée à celle de la traduction. Les échanges étaient lancés.

Ces deux questions visent à penser la création contemporaine et son lien avec les publics dans un monde où le rapport à l'image est affecté, dans le domaine politique comme dans le domaine culturel, par l'hallucination politique ou la déformation du sens provoquée, de manière volontaire ou non, par les écrans et la présentation des contenus qu'ils proposent. Il s'agissait donc de réfléchir tout à la fois au rôle de l'artiste dans ce contexte, au sens des œuvres et à la possibilité pour les créateurs de le maîtriser quand celles-ci deviennent publiques. Le texte qui suit évoque des pistes de réflexion relevant des partages d'une telle rencontre pluridisciplinaire.

Ce que les images ne montrent pas ou la nature hallucinogène des images montées

Térésa Faucon, professeur à l'Université Paris III – Sorbonne nouvelle et spécialiste de la question du montage, a très justement rappelé, dans le cadre des discussions sur l'œuvre de Jean-Luc Godard, à quel point le montage des images était beaucoup plus que la somme des images montées. En nous restituant un certain nombre d'équation cinématographiques écrites en langue mathématique¹, elle nous a redit que finalement,

¹ Térésa Faucon citait notamment Alain Resnais (*Avant-scène* n° 263, p. 6.) : "Il y a toujours l'espoir, quand on tourne un film, quel qu'il soit, qu'en collant un plan avec un autre univers, une vitesse avec une autre vitesse, on va arriver à une addition insolite qui serait un peu $1+1=3$. Que de la rencontre d'éléments *a priori* hétérogènes va naître quelque chose qu'on ne peut pas toujours prévoir." et Jacques Aumont, dans *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* (P.O.L., 1999, p. 19.) : « Il y a plusieurs registres où repérer ce virtuel, donc plusieurs sortes de montage, coïncidant chacune avec un nom propre de cinéaste. Eisenstein et le montage sémantique, avec comme héritiers Hitchcock d'un côté, Resnais de l'autre. Epstein et le montage pathique, avec pour héritiers Cocteau et Renoir. Bresson et le montage idéal, qu'ont repris Straub et Garell. Bien qu'il cite beaucoup les aphorismes des *Notes sur le cinématographe*, c'est moins à Bresson que Godard emprunte les modèles du montage des *Histoire(s)*, qu'aux deux autres, ceux qui ont en commun l'équation $1+1=1$ (ou $1+1=3$). Une image + une image fusionnent en une image résultante, par complexification ou abstraction ; ou alors, les deux images originelles gardent leur autonomie, et leur combinaison forme une image nouvelle qui ne les annule pas mais s'ajoute à elles. Ce qui est remarquable

quel qu'il soit, le choix opéré de présenter certaines images plutôt que d'autres s'exposait à quasi-montrer des images qui n'étaient pas présentes, non choisies, induites, référentes. L'ensemble de ces images forme finalement autant de stimuli extérieurs qui physiquement n'existent pas. Elles ne sont pas objectivement présentes à notre vue, mais néanmoins stimulent notre imagination. C'est la définition d'une hallucination, telle que le donne le Petit Robert « Perception pathologique de faits, d'objets qui n'existent pas, de sensations en l'absence de stimulus extérieur. »

Si donc il est dans la nature des images montées d'être « hallucinogènes », la question que nous avons à traiter, face à cette caractéristique de l'image, est de savoir si cette hallucination est finalement la place donnée à l'imagination du sujet ou celle donnée à sa manipulation. En ce sens, nous avons bien le questionnement que posent ces journées : l'hallucination politique des écrans.

En fait l'image fonctionne comme un texte littéraire issue de traditions multiples. Je m'explique. Quand j'étais étudiant en théologie, une de mes matières favorites était l'exégèse des textes bibliques et je me souviens particulièrement d'un d'entre eux, le texte du prophète Habacuc, l'un des plus petits textes de l'ancien testament, pour lequel les exégètes avaient mis à jour 14 couches littéraires. La citation de Jean-Luc Godard : « Seule la main qui efface peut écrire » illustre bien la nature de ce texte ; au lieu d'avoir une main, il faut en compter quatorze successives. Quand on étudie un texte de ce type, on recherche donc tout autant ce qui est dit dans le texte que ce qui n'y est pas dit. Et souvent c'est ce qui n'y est plus qui est le plus important pour comprendre le texte tel qu'il nous est parvenu.

L'image ou plus exactement les images quand il s'agit d'audiovisuel, telles qu'elles nous parviennent montées dans les films, les vidéos, les séquences, sont de même nature. Le choix de ce qui est montré est toujours également le choix de ce qui ne l'est pas. Un montage est donc toujours un éclairage personnel, subjectif, de la réalité objective que sont censées être les images. Même si ce n'est pas l'intention de l'auteur, le risque de manipulation du sujet est donc toujours grand, car dans un monde de l'immédiateté, le sujet qui regarde n'a pas forcément le temps, la volonté, le recul ou la connaissance pour décoder l'image qui lui est donnée à voir. En fait ce qui est essentiel ici dans l'image, pour reprendre une discussion sur la photographie, surtout à l'ère du numérique, ce n'est pas tant la question du couple absence/présence que celle du couple construction/réception.

dans la pratique élaborée pour les *Histoire(s)*, c'est l'indécision perpétuelle entre ces deux régimes, qui ne cesse de les mêler ou de passer de l'un à l'autre, comme s'il s'agissait d'imiter du plus près possible, quelque chose comme le fonctionnement effectif, compréhension rationnelle et participation affectives mêlées, du psychisme humain. »

Je voudrais faire ici une petite bifurcation, un pas de côté ou plus précisément en arrière, et présenter deux œuvres des années 70 qui montrent à quel point nous avons changé de monde tout en gardant des sujets de réflexion identiques.

La première est une œuvre de l'artiste français Fred Forest, né en 1933, cofondateur de deux mouvements artistiques, celui de l'art sociologique avec Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot, en 1974, et celui de l'esthétique de la communication, avec Mario Costa en 1983. Il est un des premiers artistes à utiliser les nouvelles technologies et est connu pour un travail qui utilise les médias afin de faire passer des messages politiques et sociologiques. Il s'agit d'une œuvre que vous connaissez certainement, les *space media*, qui parurent en 1972 dans plusieurs journaux tel que *Le Monde* ou *La Tribune de Lausanne*. L'artiste avait fait insérer dans les pages de ces journaux des espaces blancs ou vides que les lecteurs pourraient remplir. L'idée de l'artiste était de redonner la parole aux sujets, l'espace blanc étant proposé comme lieu d'expression qui devait être renvoyé à l'artiste afin de participer à l'élaboration d'une œuvre d'art collective. Ces espaces blancs étaient également un clin d'œil à la censure de l'information qui se matérialisait par l'absence physique dans le journal du texte interdit. Une œuvre qu'il reprendra en 1973 au Brésil, en pleine dictature, et qui lui vaudra un prix lors de la XII^e Biennale de São Paulo. Les espaces blancs passent alors de la presse à des pancartes sans inscription que l'artiste distribue à des passants qui initient une marche qui devient une véritable manifestation politique pour la liberté d'expression de citoyens réduits au silence².



Image 1 : Fred Forest, *Le blanc envahit la ville*.

Biennale 1973 de Sao Paulo.

Droits réservés archives Fred Forest.

Image provenant de <http://www.fredforest.website/actions/>

2 <http://www.fredforest.website/actions/>

La seconde est l'œuvre, *News*, de Hans Haacke, présentée pour la première fois en 1969 à la Kunsthalle de Düsseldorf. Né à Cologne en 1936, Hans Haacke vit et travaille aux États-Unis. Son travail, présenté dans les plus grands musées et événements de l'art contemporain, s'intéresse aux liens entre les citoyens et leur environnement, et propose des installations ouvertement critiques sur les médias, l'économie et le politique. *News* présentait ainsi un télex qui imprimait en temps réel les flux d'information de l'agence de presse allemande. Il déversait ses flots de dépêches en cascades qui se déversaient sur le sol, au son de l'imprimante et des arrivées. Ces dépêches étaient ensuite exposées sur les murs de la salle pour que les spectateurs puissent les lire en différé. L'œuvre montrait tout à la fois l'arrivée ininterrompue de l'information mais également posait la question de la différence des présents où immédiateté et temps de lecture ne s'opposaient pas mais se complétaient. L'un étant quelque part notre présent subit et l'autre notre présent contrôlé.³



Image 2 : Hans Haacke, *News*, 1969. © Hans Haacke (droits réservés)

Réalisée pour l'exposition « Prospect 69 » à la Kunsthalle de Düsseldorf, cette œuvre a été définie ainsi par l'artiste : « Une machine télex installée dans la Kunsthalle de Düsseldorf imprime toutes les nouvelles communiquées par l'agence de presse allemande DPA. Les imprimés seront exposés à des fins de lecture un jour après avoir été communiqués, et le troisième jour, les rouleaux de papier seront étiquetés et datés, puis entreposés dans des contenants en plexiglas. »

Image provenant de <http://www.medienkunstnetz.de/works/nachrichten/>

Vous aurez compris pourquoi je fais ce détour. L'obsession de ces artistes des années 70, tenants d'un art sociologique, était de réinscrire le sujet dans un monde qu'il semblait avoir déserté. Il s'agissait d'un art très politique, tout autant face au monde de l'art lui-même que face au monde politique en général.

3 <https://arth207-spring.tumblr.com/post/50660675934>

Aujourd'hui l'œuvre de Hans Haacke est greffée à notre main, il s'agit de notre téléphone portable sur lequel arrivent si nous le souhaitons les dépêches du monde entier sans arrêt, même si nous pouvons nous interroger sur le tri que nos téléphones font pour nous à travers les divers opérateurs qui se préoccupent des informations qui doivent nous arriver et qui peuvent ainsi nous manipuler à travers les choix opérés.

Mais qu'en est-il des *space media* de Fred Forest ? La réponse est double car si aujourd'hui tous les sujets ont la possibilité de faire valoir leurs opinions sur le net à coup de commentaires sur les réseaux sociaux, les blogs, ou autres media, l'espace blanc lui est quasi inexistant alors qu'il nous est essentiel. Car l'espace blanc c'est tout à la fois celui sur lequel nous pouvons écrire, mais c'est également, et je crois que c'est ce qui est le plus important, celui qui nous met face à nous-mêmes.

Certes, toute œuvre d'art est finalement un espace blanc au sens où l'émotion esthétique et/ou la réflexion intellectuelle qu'elle provoque en nous nous questionne. Mais je vous répondrais que nous avons alors un énorme travail pédagogique à faire car les dernières études sur le comportement des publics face à une œuvre d'art, dans les expositions, sont éloquentes. Le visiteur s'arrête en moyenne 30 secondes devant une œuvre d'art et 11 secondes sont destinées à la lecture du cartel. Je ne crois pas que cela soit suffisant pour traverser le miroir de l'œuvre et se retrouver dans un questionnement personnel propre à un travail d'émancipation. D'où une question qui interroge la suite de ces rencontres : ces espaces vides peuvent-ils exister sur nos écrans où nous sommes mêmes stimulés par des contenus que nous ne voyons pas ou sont-ils forcément des lieux se situant en dehors de ceux-ci ? Ou d'une autre manière, l'écran peut-il générer un espace qui ne soit pas celui de l'immédiateté, un temps qui permette d'être face à soi-même. Je cite Godard : « Au cinéma, il n'y a que du présent qui ne fait que passer. À l'écran, le présent c'est ce qui vous est présenté au moment où il s'en va. »

L'artiste Jérôme Fortin, né en 1971 et vivant et travaillant à Montréal, semble croire que non. En tous les cas il préfère ralentir le regard en concevant des écrans monumentaux, constitués de vastes alignements de papiers pliés, qui semblent retenir les spectateurs dans un présent long où ils peuvent, selon Sandra Grant Marchand, conjuguer « l'expérience visuelle de l'œuvre définie par sa matérialité avec celle, contemplative, de l'œuvre investie d'une qualité d'immatérialité. »⁴.

4 <http://jeromefortin.com/portfolio/ecrans/>

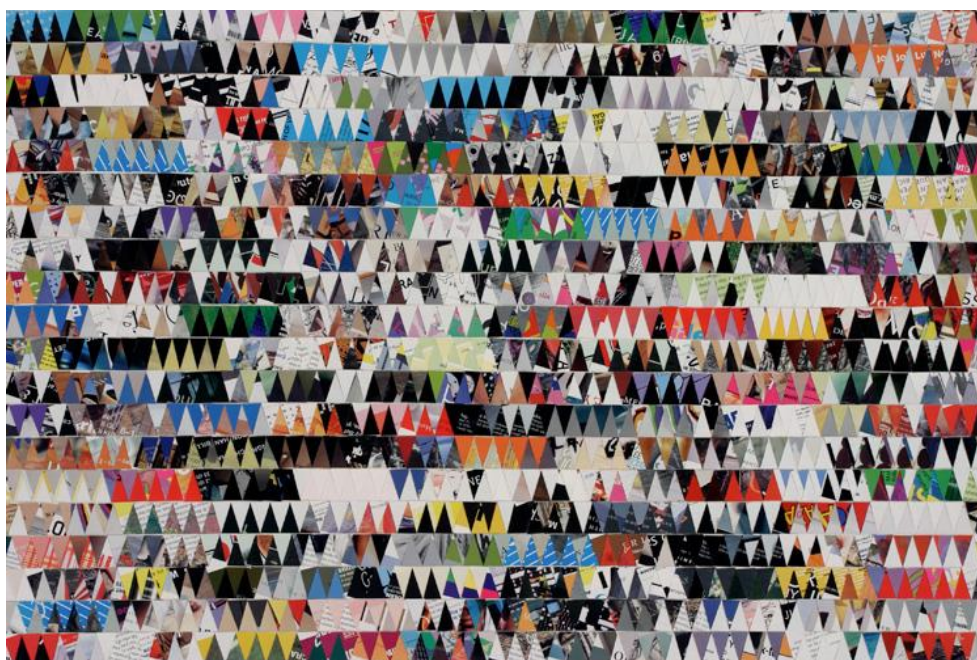


Image 3 : Jérôme Fortin, *Ecran n°11*, 2006.

Collage (magazines Artforum). 304,8 x 548,6 cm. Collection de l'artiste. La série des *Écrans* a été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 10 février au 22 avril 2007. Jérôme Fortin est représenté par la Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain. Photo : Richard-Max Tremblay.

Image provenant de : <http://jeromefortin.com/portfolio/ecrans/>.

J'ai choisi de montrer ici son œuvre en écho à un questionnement qui m'a marqué lors de la projection du film *Le livre d'image* de Jean-Luc Godard. Le questionnement sur la main et finalement sur l'authenticité du travail artistique qui viendrait quelque part contrebalancer l'immédiateté intraitable des écrans. Ce questionnement fait également écho à la discussion que nous avons pu avoir avec un artiste qui disait ne pas souhaiter aujourd'hui utiliser les nouvelles technologies car elles représentaient pour lui quelque chose de non authentique.

L'art contemporain, depuis Marcel Duchamp, n'a cessé de mener un questionnement sur ce qu'est l'art et comment il pouvait justement s'émanciper des carcans académiques qui semblent se développer au fur et à mesure que ses batailles émancipatrices sont gagnées. Les appropriationnistes, comme Elaine Sturtevant et ses *Warhol Flowers*, ont nié la notion d'originalité comme source d'authenticité⁵. Les conceptuels, pour qui le protocole de l'œuvre est plus important que sa réalisation, ont affirmé la primauté de l'idée sur la réalisation, à l'image de l'œuvre célèbre de Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*

5 « Loin de faire des faux bien sûr, Sturtevant crée de vrais faux-semblants. Bien sûr ceci n'est pas une fleur. Pas un Warhol non plus. Ni une copie de Warhol d'ailleurs. Au mieux un italique de Warhol. C'est un Sturtevant. » in Anne Dressen, « Les faux mirages de Sturtevant », *Sturtevant, The razzle dazzle of thinking*, ARC / Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2010.

https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/S/sturtevant.html

(1965)⁶, où la quatrième chaise suggérée, ni la définition, ni la photographie, ni la chaise elle-même, est finalement l'œuvre, niant la matérialité comme source d'artefact.

La main est-elle donc toujours la main ? Je crois que oui si nous ne faisons pas de la main finalement le prolongement de notre cerveau, mais un outil connecté qui non seulement fait ce que le cerveau lui dit mais également nourrit notre cerveau des gestes réussis et parfois ratés qu'il produit, qu'il s'agisse finalement de sculpture, de peinture, de montage ou même de codage. En fait, je crois que la main de l'artiste est un outil intelligent qui éduque le cerveau au même titre que l'œil ou l'oreille sont les outils intelligents du spectateur. Dans ce sens l'originalité de la démarche artistique n'est pas seulement conceptuelle ou seulement manuelle, elle se situe justement dans cette complémentarité entre la main et le cerveau. Et les travaux artistiques qui aujourd'hui sont liés aux nouvelles technologies doivent se lire dans ce sens, même quand ils donnent l'impression d'échapper totalement à la production humaine, comme ceux réalisés grâce à des programmations d'intelligence artificielle.

Pour répondre à la question que j'ai posée, je verrai bien dans les œuvres du célèbre vidéaste américain Bill Viola, cette tentative de créer un temps long dans lequel la contemplation de ses vidéos qui abordent des thèmes universels comme la vie, la mort, l'éveil de la conscience, l'esprit et la condition humaine... joue comme un espace qui pousse le spectateur à un questionnement personnel. Je pense particulièrement à son œuvre *Inverted Birth* (2014)⁷, projection monumentale qui illustre les cinq étapes de l'éveil dans une série de transformations violentes qui explorent la nature même de notre existence : vie, mort, naissance et renaissance. Je crois qu'il faut chercher les espaces blancs à venir, particulièrement dans le domaine des écrans, dans des temps blancs, c'est-à-dire dans des espaces étirés qui nous permettent de sortir de l'immédiateté ou de l'événementiel pour nous retrouver dans le temps ordinaire, devenu extraordinaire, de notre auto-construction.

La complémentarité et le découplage image/texte et le problème de la traduction

Cette question est extrêmement importante car elle est caractéristique à mon avis de notre nouveau mode d'accès à l'image et à l'information. Vous le savez comme moi, il existe un autre collectif d'artiste très connu qui travaille, comme Jean-Luc Godard, sur le

6 Cette œuvre est conservée au Musée national d'art Moderne – Centre Georges Pompidou. "L'objet, présenté entre sa reproduction photographique et sa définition dans le dictionnaire, perd, parmi ses doubles, le formalisme qui était encore le sien, et se voit ainsi efficacement réduit à son seul concept. C'est avec la série des « Proto-Investigations », reposant sur ce principe de triptyque, et dont *One and Three Chairs* est une œuvre emblématique, que Joseph Kosuth apparaît sur la scène artistique. » Christine Macel, in, *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la dir. de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007 – <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5jdxbr6rdGeK7> <https://www.youtube.com/watch?v=3dW4dIYVASw>

découplage image/texte, on les appelle les chaînes d'information continue. Elles vous proposent des images et vous mettent simultanément des dépêches qui n'ont rien à voir avec l'image dans un bandeau inférieur. Évidemment, contrairement à l'œuvre de Jean-Luc Godard, le bandeau vient souligner la séparation entre l'image et le texte. Mais comme certaines fois le texte est lié à l'image et d'autres fois non, il ne fonctionne pas par rapport au cerveau du téléspectateur de manière à l'alerter sur la complémentarité ou non des deux informations.

C'est vrai des chaînes de télévision mais c'est vrai également de la manière dont les jeunes générations se servent des écrans, les multipliant tout en les regardant en simultané. Non seulement l'image leur arrive donc montée, mais en plus ils les regardent en superposition rendant l'écart entre l'image positive et le message construit encore plus riche ou complexe. Finalement quand on parle de l'hallucination politique des écrans, le pluriel utilisé n'est pas seulement une simple formule littéraire pour signifier l'aspect général des écrans, il est également aujourd'hui devenu une réalité physique, celui de l'utilisation croisée d'écrans dans des systèmes combinatoires impliquant des questionnements en abyme des images reçues. Ainsi vous pouvez regarder une vidéo tout en vérifiant des informations sur un site de données et le comparant avec un article de journal. Le cerveau est donc face à une interaction d'images et de données qui l'obligent naturellement en fonction de ses sollicitations successives à effectuer lui-même son propre montage, engendrant de ce fait une inversion du couple production/réception en couple réception/production dont la particularité est de choisir et d'augmenter les images reçues.

Je ne dirai pas, à l'image de Beuys ou de Picasso, que tout le monde en devient artiste, mais il semble évident que ces nouveaux types de rapports aux écrans engendrent pour le coup une réception créatrice d'un ordre nouveau, le passage d'une image reçue à une image coconstruite.

Certes, il s'agit là uniquement d'un rapport aux écrans dans le domaine de l'information et on pourrait penser que, face à une œuvre d'art – cinéma, vidéo ou à fortiori peinture ou sculpture – les choses sont différentes. Pourtant, l'utilisation des nouveaux outils de médiation, par exemple dans les musées, nous apporte la preuve que cette nouvelle manière d'envisager l'information et sa vérification concerne tous les domaines. Dans le cadre d'une exposition, le spectateur regarde une œuvre, l'audioguide sur les oreilles et la notice *Wikipedia* devant les yeux. Il nous faut donc, dans le monde culturel, appréhender notre rapport aux œuvres d'art dans cette nouvelle logique.

Le deuxième point de cette question engage la notion de traduction au sens large (et un sous-titre est déjà un complément d'information surajouté à l'œuvre même), c'est à dire de la mise à disposition de la compréhension de ce que l'on voit ou entend. Le problème de la traduction est simple si on ne le prend que comme la transposition d'une

phrase d'une langue à une autre. Enfin, je dis simple mais elle est déjà à ce niveau extrêmement complexe, la langue n'étant pas le langage comme le souligne lui-même Jean-Luc Godard. Le sous-titrage est une traduction des mots, de l'esprit de la phrase, du degré de langage, plus ou moins soutenu, etc. Ce qui n'est déjà pas facile. Mais la phrase à traduire peut également faire référence à une citation d'auteur, à un contexte socio-politique, bref être chargée d'un sens qui la dépasse largement. Et c'est exactement le même problème pour les images pour lesquels nous n'avons pas de sous-titrage à moins d'être malentendant.

Alors que nous sommes souvent uniquement mal-comprenant.

Je ne rentrerai pas ici dans une grande théorie sur le déclin des humanités et de la culture générale classique, d'ordre littéraire. C'est un débat sans fin et finalement peu intéressant et qui cache le plus souvent une autre question beaucoup plus cruciale – que nos hommes et femmes politiques ne souhaitent pas trop se poser : celui de l'éclatement des cultures géographiques et de la création d'une culture globalisée. Dans mes classes à l'IESA, j'ai des étudiants qui n'ont évidemment pas la même culture car ils viennent de pays très différents, mais également des jeunes qui n'ont pas la même culture alors que leurs parents habitent à six cents mètres l'un de l'autre.

Ajoutez à cela que les discours populistes qui se répandent sur nos écrans offrent des réponses toutes faites à partir d'analyses erronées et de questionnements tronqués défendant des positions tout à fait contestables et incitant à la classification, aux frontières et finalement aux exclusions, vous comprenez alors que le champ d'interprétation des images va devenir extrêmement complexe et périlleux. Et que le système consistant à rechercher des informations pour les expliquer sur le web risque plus de déformer les images reçues que d'en permettre la compréhension effective.

En fait la plus grande œuvre de manipulation de nos écrans consiste à transformer l'information que l'on peut y trouver en vaste champ aléatoire de vérités et d'opinions. A l'image du collectif dont je vous parlais tout à l'heure qui se plaît en permanence à interviewer, sans hiérarchiser l'information, le voisin, l'expert, le politique et l'universitaire comme si tous parlaient avec la même autorité.

Cette question peut sembler ne concerner que les écrans dans leur rapport au savoir. Ce qui est déjà extrêmement important quand on parle de questionnement et d'émancipation. Mais elle influe aussi sur la manière dont l'artiste crée. Elle pose la question de savoir si l'art contemporain va être obligé d'être « bavard », pour reprendre un commentaire que m'avait fait le commissaire d'exposition Simon Djami à propos d'une œuvre de l'artiste Mehdi-Georges Lahlou. Être bavard, cela veut dire donner explicitement les clés de lecture de l'œuvre proposée, à l'intérieur même de l'œuvre.

Mehdi-Georges Lahlou est un artiste franco-marocain, né en 1983, qui travaille sur la notion de genre et de pluri-culturalité. Certaines de ses œuvres sont très poétiques et intériorisent le discours. C'est le cas par exemple de *The Hourglasses* (2015)⁸ qui présente des sabliers remplis de couscous et évoque ainsi la notion du temps dans nos différentes cultures. D'autres sont très provocatrices en affichant le discours porté, à l'image de *Conversation* (2010)⁹, un diptyque photographique sur la question du genre et de la religion où l'artiste se met en scène d'un côté en femmes, de l'autre en hommes, avec des attributs des religions musulmane et chrétienne. Dans la première, le spectateur rentre dans l'œuvre sans discours évident, dans la seconde il dialogue avec un discours explicite. Il n'est évidemment pas question de considérer que la valeur artistique et esthétique de l'une est plus grande que celle de l'autre mais cela nous pose la question de la place du discours dans les œuvres contemporaines.



Image 4 : Mehdi-Georges Lahlou, *The Hourglasses*, 2015.

Verre moulé et couscous, série de 5. Œuvre réalisée dans le cadre du programme de résidence Les Réalisateurs, Nantes (FR)

Image provenant de <http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-hourglasses/>

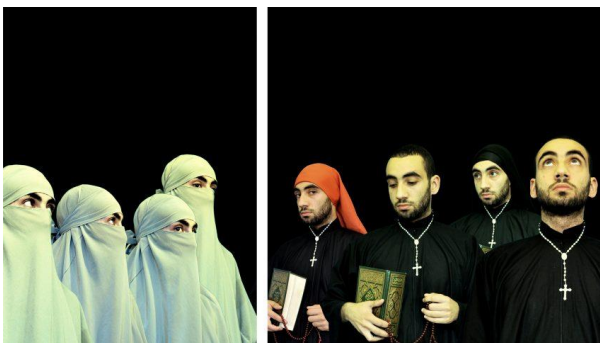


Image 5 : Mehdi-Georges Lahlou, *Conversation*, 2010.

Diptyque. C-print sur dibond. Édition de 4 + 2 épreuves d'artiste

Image provenant de <http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-hourglasses/>

L'art passe-t-il par un questionnement induit ou par une revendication affichée ? L'artiste peut-il encore avoir ce choix dans un monde où son travail peut être détourné par des informations qu'il ne contrôle pas accessibles à tous ? Plusieurs affaires ont montré que des œuvres pouvaient être détournées, récupérées ou utilisées avec un sens opposé à

8 <http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-hourglasses/>

9 <http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-meeting/>

celui que lui avait donné son créateur. Mais même sans en arriver à de telles extrémités, on voit bien que la séparation ancienne, même s'il existait quelques exceptions, où l'artiste créait les œuvres et où le discours sur celles-ci était confié à d'autres, historiens de l'art et critiques, est en train d'évoluer. Notamment car dans un monde de communication directe, les artistes ont pratiquement tous des sites Internet et des comptes sur les réseaux sociaux. Ils sont donc à même de présenter eux-mêmes un discours sur leur œuvre et le faisant semblent pour certains laisser ce discours être de plus en plus présent dans les œuvres elles-mêmes.

En conclusion, je dirais que deux sujets semblent ainsi extrêmement pertinents pour ces études consacrées à l'hallucination politique des écrans :

- Comment faire en sorte que la réception et la construction permanente d'images et de contenus qui sont toujours susceptibles de trahir « la vérité » puissent laisser une place à un présent silencieux/blanc suffisamment long pour permettre à chacun d'être dans une construction critique émancipatrice et non dans une consommation immédiate hallucinatoire, projetée dans un futur sur lequel il n'a finalement pas de prise ?

- Comment les artistes peuvent-ils subvertir ce monde hallucinatoire des écrans, afin que la création artistique ne soit pas malmenée et ne dérive pas dans une production mélangeant l'œuvre et son discours, appauvrissant de ce fait la force symbolique questionnante des images pour les réduire à un discours plus explicite que poétique ?

La grande simplicité imagière du film projeté en ouverture de cette rencontre (le 17 septembre 2019), *Pastor Cláudio* (2017), de la réalisatrice Beth Formaggini, montre à quel point il n'est pas besoin de long discours ni de grands effets pour produire un choc émotionnel violent et faire passer un message sur un sujet pourtant extrêmement sensible comme celui des crimes de la dictature au Brésil et de leur négation aujourd'hui, et surtout sur la possibilité de devenir quelqu'un d'autre après avoir commis de telles atrocités. Un sujet qui n'est pas sans rappeler un autre film, extrêmement célèbre, même s'il n'est pas du tout dans la même veine esthétique, celui de David Cronenberg, *A History of Violence* (2005).