



Focales

1 | 2017

Le photographe face au flux

Document, surface, image-pensée.

Radio Piece (Hong Kong) de David Claerbout

Alexander Streitberger

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=638>

ISSN

Référence électronique

Alexander Streitberger « Document, surface, image-pensée. *Radio Piece (Hong Kong)* de David Claerbout », *Focales* n° 1, *Le photographe face au flux*, mis à jour le 26/06/2017, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=638>.

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Document, surface, image-pensée.

Radio Piece (Hong Kong) de David Claerbout

Alexander Streitberger

Réalisé en 2015 dans le cadre des RAY Fotografieprojeke à Francfort, *Radio Piece (Hong Kong)* est une des œuvres les plus récentes de David Claerbout. Peintre de formation, l'artiste belge est aujourd'hui connu pour ses vidéos complexes, situées à mi-chemin de la photographie et du film, dans lesquelles il explore les limites entre réalité et représentation, entre document photographique et fiction cinématographique. Depuis la fin des années 1990, une bonne partie de ses œuvres vidéographiques prennent leur point de départ dans une photographie trouvée, à l'intérieur d'un livre, dans la presse ou sur Internet. Au moyen de la technologie numérique, cette image est ensuite transformée et mise en mouvement afin d'explorer les frictions de différentes réalités temporelles, spatiales, historiques et médiatiques. *Ruurlo, Bocurloscheweg, 1910*, par exemple, est une vidéo créée en 1997 à partir d'une carte postale, où l'artiste a travaillé l'image sur ordinateur, introduisant dans l'arbre représenté le bruissement des feuilles provoqué par le vent.



► David Claerbout, *Ruurlo, Bocurloscheweg, 1910*, 1997. Courtesy the artist and galleries Esther Schipper, Berlin ; Sean Kelly, New York.

Outre l'effet paradoxal, suscité par le mouvement intégré dans l'image immobile d'une scène captée presque cent ans auparavant, cette œuvre fait allusion à une tradition qui remonte bien plus loin dans le temps – celle du genre du paysage développé dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle et dont la carte postale utilisée est la version moderne et populaire. La trajectoire historique de l'œuvre prend donc sa source dans la peinture baroque des Pays-Bas, objet de collection de la bourgeoisie, parfaitement intégré dans un marché de l'art naissant ; elle passe par la photographie analogique sous forme de carte postale, signe d'une nouvelle mobilité de

l'image à vocation touristique et communicationnelle, pour aboutir enfin à une image numérique, hybride, fabriquée sur ordinateur, dont l'origine n'est pas la réalité mais d'autres formes de figuration. Cette superposition de différentes couches de représentation – la peinture néerlandaise, la photographie analogique et l'image numérique – constitue, on le verra, une clé d'interprétation importante pour comprendre les enjeux de *Radio Piece (Hong Kong)* dont il sera question.

L'hypothèse avancée ici est la suivante : si, selon Vilém Flusser, la photographie est la première image post-industrielle, car produite par un appareil qui contraint l'homme à engendrer de l'information dans le cadre des limites déterminées par son programme [1], *Radio Piece (Hong Kong)* – et d'autres vidéos récentes de l'artiste – citent ou invoquent des images photographiques analogiques pour explorer un autre appareil, beaucoup plus abstrait et opaque que celui de la photographie : l'ordinateur et ses logiciels de modélisation 3D. Pour Flusser, le seul moyen d'échapper à la domination de l'appareil à laquelle l'homme est assujéti est de « jouer contre les appareils [2] ». Trente ans après les réflexions du philosophe sur l'image photochimique, David Claerbout exploite le potentiel critique de la photographie qui, à l'aube de son obsolescence, devient pour l'artiste un outil efficace dans sa lutte contre une autre boîte noire dont le programme est mille fois plus complexe et impénétrable : l'ordinateur. Autrement dit, David Claerbout prend la photographie analogique, objet de méfiance pour Flusser, comme une pratique historique – « la photographie est finie », dit l'artiste dans une conversation récente [3] – dont le caractère magique et contingent permet de mettre un grain de sable dans l'engrenage de l'appareil visuel parfait et stérile de la modélisation informatique. Jouer contre l'appareil informatique demanderait donc de jouer avec la photographie.

Images paradoxales

Dans toutes les œuvres au sein desquelles l'artiste utilise des photographies historiques, la critique des images et des appareils qui les produisent s'appuie sur des paradoxes engendrés par la coexistence de la photographie analogique et du film numérique. Dans *Vietnam, 1957, near Duc Pho (reconstruction after Hiromichi Mine)* (2001), David Claerbout a incorporé du mouvement et de la couleur dans un cliché de presse montrant la chute d'un avion de combat américain lors de la guerre de Vietnam.

1. Vilém FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 1996, p. 112-113.

2. *Ibid.*, p. 111.

3. David CLAERBOUT, « Conversation entre D. Claerbout, J. Hadjithomas et J. Lageira - La photographie à l'épreuve du monde, Photo Paris, Plateforme 2013 », consulté le 30 septembre 2016 : < <https://vimeo.com/81448054> >.



► David Claerbout, *Vietnam, 1957, near Duc Pho (reconstruction after Hiromichi Mine)*, 2001.
Courtesy the artist and galleries Esther Schipper, Berlin ; Sean Kelly, New York.

Comme l'a observé justement l'historien d'art allemand Peter Geimer, « Claerbout met en scène la coexistence de deux ordres incommensurables. Une photographie instantanée est entreposée dans une image mobile, une vidéo couleur absorbe une photographie en noir et blanc [4] ». Il s'agit donc d'une image paradoxale qui contient à la fois l'image du passé pointant ou immobilisant un moment précis de l'histoire et une image mobile se déroulant dans le présent. Par rapport à l'usage de photographies anciennes, David Claerbout constate :

Les personnes qui peuplent une photographie se transforment en objets prêts à être découpés, réinsérés, abusés ou dont on prend soin. Autrement dit, le processus de vieillissement d'une photographie (celui de perdre son insistance) est un processus qui rend évident le fait qu'une chose existait uniquement pour devenir un objet ou, plus précisément, une surface [5].

C'est exactement à cette photographie-surface avec ses « reflets, sa peau, ses ombres [6] » que s'intéresse l'artiste et dont il se sert pour explorer les conditions de la production et de la perception des images d'aujourd'hui.

4. Peter GEIMER, « Grenzziehungen zwischen Bild und Kunst », *Texte zur Kunst*, 95, 2014, 124-139 : p. 133. « In Vietnam 1967 inszeniert Claerbout das Nebeneinander zweier inkomensurabler Ordnungen : Einem Bewegtbild wird ein fotografisches Momentbild eingelagert, einem farbigen Video wird eine schwarz-weiße Fotografie einverleibt. ». Je traduis.

5. David CLAERBOUT, in « *I sculpt in duration* », interview avec A. Will Brown, *Studio international. Visual Arts, Design and Architecture*, publié le 12 mai 2016, consulté le 30 septembre 2016 : < <http://www.studiointernational.com/index.php/david-claerbout-interview> > : « The people that populate a photograph turn into objects to be cut out, pasted, abused or taken into care. In other words, the ageing process of a photograph (that of losing its urgency) is a process from evidence that an object once existed to becoming an object or, more precisely, of becoming a surface. ». Je traduis.

6. David Claerbout, in « *I sculpt in duration* », *op. cit.*



► David Claerbout, *Radio Piece (Hong Kong)*, 2015. Installed at MMK Frankfurt, in collaboration with RAY Fotografieprojekte Frankfurt/RheinMain (photo Albrecht Haag). Courtesy the artist and galleries Esther Schipper, Berlin ; Sean Kelly, New York.





► David Claerbout, *Radio Piece (Hong Kong)*, 2015.

Courtesy the artist and galleries Esther Schipper, Berlin ; Sean Kelly, New York.

Radio Piece (Hong Kong) commence par le plan fixe et paisible d'un jardin Zen. Dès le début, on peine à identifier la nature de cette image. L'immobilité totale fait penser à la photographie. Le gazouillement de la bande sonore, en revanche, suggère qu'il s'agit du plan fixe d'un jardin réel. Soudain, la caméra entame un zoom-arrière qui durera pendant toute la suite de la vidéo. Le regard quitte cette scène pittoresque pour comprendre qu'il s'agit, en réalité, d'une affiche accrochée au mur d'un appartement. Une fois la duperie dévoilée, les oiseaux cessent de chanter et après un bref moment de silence, le spectateur pénètre dans un autre paysage auditif. Le dispositif sonore de l'œuvre demande à être expliqué. Enregistré selon la méthode binaurale, la bande-son de la pièce correspond parfaitement à la perception naturelle humaine. Cette technique d'enregistrement produit une image sonore tridimensionnelle imitant l'écoute spatiale naturelle dont le caractère stéréophonique est restitué *via* des casques. Assis devant l'écran sur un banc ou un tabouret et portant un casque, le spectateur a l'impression de faire partie d'une réalité spatiale invraisemblable, voire schizophrénique, où il se croit à la fois dans la pièce fictive du film et dans l'espace réel du musée. Cette situation paradoxale est renforcée par le fait que les deux jeunes hommes figurant à l'écran portent, eux aussi, des casques pour écouter de la musique expérimentale. Cette technique particulière donne vraiment l'impression d'être dans la tête d'un des deux garçons – une voix est plus nette tandis que l'autre semble venir de loin, comme si le son était atténué par la distance et l'effet des casques. D'une certaine manière on pourrait parler d'un « trompe-l'ouïe » – d'autant que le trompe-l'œil est un *leitmotiv* de l'œuvre : on y reviendra. Il faut encore préciser que le son s'arrête brusquement au moment où l'un des garçons ôte son casque, tandis que la caméra poursuit son zoom pour franchir la fenêtre et montrer la morne façade décrépie de l'immense immeuble dans lequel la scène se déroule.

Véritable installation audiovisuelle, *Radio Piece (Hong Kong)* agit à l'intersection entre espace mental et espace physique. David Claerbout lui-même décrit son œuvre comme « une œuvre sur l'espace, et plus spécifiquement, sur la disponibilité d'espace de vie », ayant pour sujet « la valeur des biens immobiliers, de l'espace réel et de l'espace mental [7] ». Voilà pourquoi il a choisi l'espace

7. « Interview with David Claerbout, RAY 2015, Fotografieprojekte Frankfurt/RheinMain », consulté le 30 septembre 2016 : < <http://www.ray2015.de/english/exhibition/interviews/interview-david-claerbout> > : « The new work is

urbain comprimé et surpeuplé de la citadelle de Kowloon, un quartier au sein de Hong Kong où les bâtiments empilés les uns contre les autres constituent un monolithe de plusieurs centaines de mètres carrés ayant abrité environ 33 000 personnes avant sa démolition en 1993 [8]. Il en résulte que la scène révélée par le zoom-arrière est prise en sandwich entre deux images immobiles, photographiques, on ne peut plus éloignées l'une de l'autre, quoique appartenant à la même culture asiatique au sens large du terme – la vue paisible d'un jardin Zen et la façade maussade de la ville murée de Kowloon [9].

Malgré le caractère photographique des deux images qui ferment cette parenthèse, il ne faut pas oublier que leur production n'est nullement basée sur un procédé photographique : il s'agit, en vérité, de reconstitutions virtuelles créées sur ordinateur. Les liens avec la photographie sont néanmoins multiples. On constate d'abord l'ambivalence de l'image initiale : simulant l'expérience réelle du jardin grâce à la bande-son, l'image s'avère être une affiche, une reproduction photographique, décorant la pièce dans laquelle se trouvent les deux garçons asiatiques. L'image de la façade, quant à elle, est la reconstitution sur ordinateur d'une photographie que l'artiste a trouvée dans l'ouvrage *City of Darkness. Life in Kowloon Walled City* [10]. Il s'agit donc d'une image de second degré, qui ne se réfère plus à la réalité elle-même, mais à une photographie dont elle s'approprie l'apparence tout en changeant la nature. À cet égard, il est utile de se souvenir de ce que Lev Manovich écrit, à juste titre, sur l'aspect des images créées sur ordinateur : « ce que l'infographie a quasiment atteint, ce n'est pas le réalisme, mais juste le photoréalisme – à savoir la capacité de simuler non pas notre expérience perceptuelle et corporelle de la réalité, mais seulement l'image photographique de celle-ci [11] ». Autrement dit, la photographie en tant que procédé mécanique et objet matériel disparaît, alors que son apparence – une sorte de fantôme sans coquille – demeure et se fond dans l'espace numérique avec d'autres formes et types d'images afin de donner l'illusion parfaite d'un espace idéal où toutes les imperfections, les défauts ou les contradictions semblent être exclus.

Nous verrons par la suite, que *Radio Piece (Hong Kong)* offre une image réflexive ou, pour reprendre les termes de l'artiste, une image-pensée [12], qui épingle ce paradoxe d'un espace en apparence parfait et lisse, mais en réalité profondément hétérogène. Pour mettre à l'épreuve l'espace virtuel du numérique où le destin des images se négocie aujourd'hui, David Claerbout confronte trois régimes de représentation aussi différents que le trompe-l'œil, le film expérimental et le photojournalisme.

actually about space and especially about the availability of living space [...]. I made this connection of real space or real estate and the space between your two ears as a kind of metaphor. ». Je traduis.

8. Peter POPHAM, « Introduction », in Greg GIRARD et Jan LAMBOT, *City of Darkness. Life in Kowloon Walled City*, Hong Kong, Watermark, 1993, p. 9 à 13.

9. Étant donné que le jardin Zen a ses origines dans la culture japonaise, on apprend avec amusement que c'est justement le démantèlement des remparts de Kowloon par les occupants japonais pendant la seconde guerre mondiale qui a contribué à la transformation de la citadelle en zone anarchique et *no man's land* politique.

10. Greg Girard et Jan Lambot, *City of Darkness. Life in Kowloon Walled City*, op. cit., p. 156-157. Dans un mail du 2 octobre 2016, David Claerbout confirme avoir utilisé ce cliché pour la réalisation de l'image de la façade.

11. Lev Manovitch, « The paradoxes of Digital Photography », in Hubertus v. Amelunxen dir., *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, Göttingen, Steidl, 1996, p. 63. « What computer graphics has (almost) achieved is not realism, but only photorealism – the ability to fake not our perceptual and bodily experience of reality but only its photographic image. ». Je traduis.

12. David CLAERBOUT, in « Conversation entre D. Claerbout, J. Hadjithomas et J. Lageira », op. cit.

Le trompe-l'œil

Plutôt qu'un trompe-l'œil, l'image initiale de *Radio Piece (Hong Kong)* est un « trompe-les-sens ». À l'illusion visuelle s'ajoute la tromperie auditive qui empêche de comprendre s'il s'agit d'une photographie ou du plan fixe d'un film. La confusion devient encore plus grande lorsque l'effet sonore dû à l'enregistrement binaural persuade le spectateur qu'il se trouve dans la tête d'un des garçons tout en suggérant, à un autre moment, que c'est bien un des deux protagonistes qui sort de l'image pour se diriger vers l'espace réel. Le spectateur est donc laissé dans l'incertitude : l'espace pictural se confond avec l'espace réel, la vue du jardin se transforme en affiche et, de la scène intime à l'intérieur de l'appartement, on passe à la surface fixe et opaque d'une façade d'immeuble. Si Georges Perec, à propos du trompe-l'œil pictural, parle d'un « piège tendu à notre perception », c'est certainement aussi le cas de *Radio Piece (Hong Kong)* [13]. À propos du bref moment pendant lequel le spectateur du trompe-l'œil est victime de la tromperie, Perec note :

nous avons été égarés, induits en erreur, on nous a fait pendant un instant douter de nos sens, et dans cette brève et éphémère mystification se révèle quelque chose qui est de l'ordre du magique, du merveilleux [...] où il n'y a plus de limite précise à la réalité, mais un flottement, une hésitation, un peut-être...

Or, dans l'œuvre de David Claerbout, ce flottement, cette hésitation ne parvient finalement jamais à son terme. Un « peut-être » en cache un autre, à la tromperie de l'œil succède celle de l'ouïe, à l'illusion photographique le leurre cinématographique, sans oublier la peinture dont la présence et l'effet trompeur, plus discrets, sont néanmoins essentiels. À propos de la production et de la conception formelle de l'œuvre, David Claerbout dit : « Je crois que mes œuvres sont une sorte de photographie imprégnée d'une sensibilité picturale [14] ». En effet, peintre de formation, l'artiste maîtrise parfaitement les médiums du dessin et de la peinture, ce qui se manifeste clairement dans le traitement des couleurs, de la lumière et de la composition – David Claerbout conçoit la photographie comme une surface avec ses « reflets, sa peau, ses ombres [15] ».

L'artiste est familier avec l'histoire de l'art, et, plus spécifiquement, avec la peinture néerlandaise du XVII^e siècle, cette période connue sous le nom d'Âge d'or, au cours de laquelle le trompe-l'œil de chevalet devient un sous-genre de la nature morte illusionniste. Comme l'a constaté Omar Calabrese, la particularité du trompe-l'œil est que c'est le « seul et unique genre qui tire son nom d'une allusion au spectateur et non du contenu des figures représentées [16] ». Le trompe-l'œil défie donc le regard du spectateur en lui proposant un exercice de simulation de la réalité. Le sens de l'image ne réside pas dans l'objet présenté, ni dans la touche personnelle du peintre – au contraire, pour être efficace, le trompe-l'œil doit nier son auteur. Le sens de l'image renvoie plutôt à l'acte de perception, ou pour citer encore une fois Perec, « à la manière dont nous regardons – et occupons – l'espace [17] ». Pour revenir à *Radio Piece (Hong Kong)*, deux éléments autour

13. Georges PEREC, « Ceci n'est pas un mur », in Georges PEREC et Cuchi WHITE, *L'Œil ébloui*, Paris, Éditions du Chêne, 1981, sans pagination.

14. « Interview with David Claerbout, RAY 2015, Fotografieprojekte Frankfurt/RheinMain », *op. cit.* : « *I guess my works are a kind of photography impregnated with a sense of painting.* ». Je traduis.

15. David CLAERBOUT, in « *I sculpt in duration* », *op. cit.*

16. Omar CALABRESE, *L'Art du trompe-l'œil*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010, p. 15.

17. Georges PEREC, *L'Œil ébloui*, *op. cit.*

de l'image du jardin attirent le regard du spectateur : le portrait photographique déjà mentionné et, à gauche de l'affiche, un assemblage étrange d'objets divers – lettres épinglées sur lesquelles pend un câble accroché au mur, un petit panier et des ciseaux. Cet assemblage d'objets évoque ce qu'on connaît dans la peinture néerlandaise sous le nom de *quodlibet* ou pêle-mêle, tableaux peints en trompe-l'œil pour plaire à la bourgeoisie et décorer ses demeures [18]. Samuel Van Hoogstraten et Cornelisz Norbertus Gijsbrechts excellaient dans ce genre, qui concilie à merveille message symbolique sous-jacent et études empiriques dans le domaine de l'optique. Dans certains cas, l'effet d'illusion était renforcé par de petites imperfections ou des traces d'usure que le peintre introduisait dans le tableau, d'une part pour rendre la scène plus crédible, d'autre part pour faire passer un message de *vanitas* (vanité de toute chose). Sans aller trop loin dans l'interprétation, on peut observer cet effet illusionniste d'usure dans la photographie placée en haut près de l'affiche. La proximité avec la tradition de la peinture en trompe-l'œil est confirmée par le fait que ce portrait est, en réalité, le détail d'une photographie d'un intérieur de Kowloon que l'artiste a choisi en raison de la ressemblance de la jeune femme avec *La jeune fille à la perle* (1665) de Jan Vermeer [19].

Selon Victor I. Stoichita, les deux aspects fondamentaux de la tradition picturale sont présentes dans les trompe-l'œil, à savoir « la pensée métapicturale » et « la technique du paradoxe, codifiée par la poétique et par la rhétorique [20] ». Stoichita illustre ce caractère paradoxal du trompe-l'œil à partir d'un tableau de Gijsbrechts, sur lequel est représentée une toile dont une partie s'est détachée du châssis. D'un côté, le trompe-l'œil thématise la peinture comme « machine à illusions [21] », de l'autre il est *para-doxa*, c'est-à-dire qu'il s'oppose à la norme, au sens commun, parce qu'il révèle et dissimule, tout à la fois, sa nature de tableau. En révélant le support de la peinture, la toile et le châssis, Gijsbrechts rend l'effet illusionniste de l'objet peint plus fort, tout en dévoilant sa nature de peinture appliquée à une surface plane montée sur une construction en bois. Le même paradoxe opère dans *Radio Piece (Hong Kong)* : le spectateur est pris dans le mouvement du zoom-arrière qui suggère un espace continu et cohérent, alors que chaque détail, chaque glissement d'une réalité spatiale et picturale vers l'autre, dévoile une illusion pour la remplacer par une autre. L'espace homogène et calculé de la modélisation numérique est en vérité un montage paradoxal d'éléments hétérogènes, instables, laissant planer le doute quant à leur nature et à leur finalité.

Le film expérimental et l'espace théâtral

La méta-réflexivité comme la mise en doute de la perception situent *Radio Piece (Hong Kong)* dans la lignée du film expérimental et de la photographie conceptuelle. Depuis la fin des années 1960, des artistes comme John Hilliard et Jan Dibbets manipulent l'appareil et l'image photographiques afin d'explorer les limites de la représentabilité et les ambiguïtés de la perception en photographie. Pionnier du film expérimental, Michael Snow s'intéresse, lui aussi, à ces questions. Réalisé en 1967, le film *Wavelength* a été décrit, par l'artiste, comme une tentative pour définir

18. Omar Calabrese, *L'Art du trompe-l'œil*, op. cit., p. 224.

19. Échange par mail avec l'artiste du 2 octobre 2016.

20. Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, p. 358.

21. *Ibid.* p. 360.

« l'espace-temps filmique pur, un balancement entre "illusion" et "fait", tout sur le voir [22] ». Le lien avec *Radio Piece (Hong Kong)* est frappant. Comme l'a constaté Alain Sayag, *Wavelength* « donne à "voir" et pour la première fois véritablement dans l'histoire du cinéma un simple travelling [23] ». En effet, le film consiste en un seul zoom-avant continu, d'une durée de quarante-cinq minutes. S'ouvrant sur un plan large de l'intérieur d'un loft, la vue s'approche lentement des fenêtres situées à l'autre extrémité de cet espace. Au passage, la caméra enregistre, comme par hasard, divers événements humains, des micro-drames tels que le goûter de jeunes femmes qui écoutent *Strawberry Fields* des Beatles à la radio ou l'arrivée d'un homme qui s'effondre et meurt. Au fur et à mesure, toutes sortes de manipulations de la pellicule sont pratiquées : superpositions, usages du négatif, sur ou sous-expositions, applications de filtres couleurs, changements d'éclairage et de type de film. À un moment, les bruits environnants sont remplacés par le *crescendo* de l'onde sinusoïdale qui passe du plus grave au plus aigu. Le zoom-avant se termine sur le gros plan d'une photographie de vagues accrochée au mur, qui remplit totalement le champ. Alors l'image se brouille et laisse place à un fondu au blanc.

Dominique Noguez, dans son analyse de *Wavelength*, constate que le spectateur est « contraint d'admettre que la réalité apparemment homogène et continue du zoom-avant est composée en fait d'une multitude d'étapes hétérogènes [24] » ; c'est aussi valable pour la vidéo de David Claerbout. Bien que la dialectique entre espace homogène et manifestations hétérogènes soit établie par d'autres moyens et à des fins différentes, force est de constater que les convergences entre les deux œuvres sont évidentes : parenté de titre, zoom continu, bande-son expérimentale, passage à travers des zones spatiales différentes, arrêt sur image finale – tous ces éléments structurels font de *Radio Piece (Hong Kong)* l'héritier post-photographique du film de Snow. Il y a, surtout, deux leçons que David Claerbout semble avoir tirées de *Wavelength*. La première concerne la relation entre narration filmique et image photographique. Selon Annette Michelson, la profondeur de l'espace narratif est brusquement suspendue au moment où la planéité de l'instantané photographique coupe le flux du temps [25]. On peut observer ce *momentum* où le mouvement cinématographique bascule dans l'immobilité photographique à la fin de *Radio Piece (Hong Kong)*. Dans une interview, Michael Snow déclare que son but était « d'amener le spectateur à percevoir l'image comme une "re-création" [...] d'un événement passé tout en lui faisant voir d'une façon critique le temps présent de la représentation [26] ». Cette double réflexivité visant à la fois l'image en tant que représentation et l'image comme vecteur de l'expérience temporelle est aussi au cœur des préoccupations de David Claerbout qui écrit au sujet de ses vidéos : « J'espère avoir créé quelques œuvres où les trois points (avant, maintenant et après) occupent la même surface, la même image. Peut-être le défi est-il que cette "continuité", au sens le plus large du terme, doit être réinventée [27] ».

22. Michael SNOW, « Note sur *Wavelength* pour le Festival du Film expérimental de Knokke-le-Zoute (1968) », in Michael SNOW, *Des écrits. 1958-2003*, Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 28.

23. Alain SAYAG, « L'œil mécanique et l'artiste », in Alain Sayag dir., *Michael Snow*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, p. 11.

24. Dominique NOGUEZ, « Sur la longueur d'onde de Michael Snow », in Alain SAYAG dir., *Michael Snow*, op. cit., p. 17.

25. Anette MICHELSON, « About Snow », *October*, vol. 8, Spring, 1979, p. 113 : « [...] restoring the depth of narrative space, comes to rest on the framed flatness of the still photograph ; this « monument of time », as Snow himself termed it, ends with an instantané. ». Je traduis.

26. Alain SAYAG dir., *Michael Snow*, op. cit., p. 39-40.

27. David CLAERBOUT et Christine VAN ASSCHE, « Interview », in Christine Van Assche dir., *David Claerbout. The Shape of Time*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2008, p. 13 : « I hope that I have made some works where all three

La deuxième leçon concerne la place du spectateur et la dimension « théâtrale » qui y est liée. Michael Sicinski évoque le caractère théâtral de *Wavelength*, en se référant à l'essai célèbre « Art and Objecthood » de Michael Fried. Ce dernier dénonce l'art minimal comme un non-art situé entre « théâtre » et « situation » qui serait « capable de produire des effets de "présence" extraordinaire [28] ». Cette dimension théâtrale se révèle, selon Michael Sicinski, à la fin de *Wavelength* où le fondu au blanc fait que le spectateur se trouve, de façon inattendue, face à une lumière réfléchissante qui le projette hors de l'espace de représentation du film. Le champ blanc de lumière « illumine notre position spatiale à l'intérieur du théâtre, une position rendue perceptible *comme espace* au moyen de l'opération dialectique du film [29] ». Cette conscience de l'interaction entre espace de la représentation et espace littéral du spectateur peut être retrouvée dans le dispositif audiovisuel complexe de *Radio Piece (Hong Kong)*.

La définition de *Wavelength* comme « zoom de la pensée » (Pierre Théberge) qui met en scène « son propre statut de machine à fasciner » (Dominique Noguez) est donc sans doute applicable à *Radio Piece (Hong Kong)* [30]. Les enjeux et la teneur de la pensée ont cependant changé. Le film de Michael Snow s'inscrit dans le contexte des années 1960 et 1970. Le film expérimental de l'époque (*expanded cinema* ou *structural film*) visait à déconstruire le dispositif cinématographique, cette caverne platonicienne dont le but est de faire disparaître la réalité matérielle et idéologique de l'appareil de projection et de la salle de cinéma derrière la réalité illusoire, simulée par les images projetées sur l'écran [31]. La fragmentation de la continuité narrative, les manipulations de la pellicule et le renvoi à la salle de cinéma empêchent le spectateur d'éprouver complètement l'illusion des images. Voilà pourquoi la photographie et le film ne sont pas fusionnés ou intégrés l'un dans l'autre, mais restent des médiums distincts, susceptibles de se commenter réciproquement. Ce n'est qu'au moment où le zoom filmique s'achève sur l'image photographique que le spectateur se rend compte de la différence entre image fixe et image mobile, entre photographie et film. Le paradoxe d'une image en mouvement (le film) s'arrêtant sur une image qui, elle, fige un objet en transformation permanente (les vagues) invite le spectateur à une réflexion sur les spécificités des médiums photographique et filmique.

Chez David Claerbout, il est difficile de distinguer les deux médiums, qui sont parfaitement intégrés dans l'espace numérique de l'ordinateur. Comme Wolfgang Coy l'a annoncé en 1995,

points (before, now, and after) occupy the same surface, the same picture. Perhaps the challenge lies in that « continuity » in its broadest meaning has to be reinvented. ». Je traduis.

28. Michael Fried, « Art et objectité », in Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 127 et 233.

29. Michael Sicinski, « Michael Snow's Wavelength and the Space of Dwelling, *Qui Parle*, vol. 11, n° 2, Fall/Winter 1999, p. 83. « We are distanced from the representational space of the film, at the same moment that the lighted white field illuminates our spatial location within the theatre, a location rendered perceptible as space by the dialectical operation of the film. ». Je traduis.

30. Pierre Théberge, « Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen », in Alain Sayag dir., *Michael Snow, op. cit.*, p. 24 ; Dominique Noguez, « Sur la longueur d'onde de Michael Snow », in Alain Sayag dir., *Michael Snow, op. cit.*, p. 19.

31. Cette image de la salle de cinéma comme « caverne platonicienne » est empruntée au texte de Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approche métapsychologique de l'impression de réalité », « *Psychanalyse et Cinéma* », *Communications* n° 23, 1975, p. 56-72. Concernant la relation entre film structural et dispositif cinématographique je renvoie à mon article « Projektionsapparatur und Produktionskontext. Dispositive zeitgenössischer Kunst », in Lilian Haberer et Annette Urban dir., *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld, Transcript, 2016, p. 39 à 52.

« Avec l'avènement de la microélectronique et de la technologie informatique, tous les médiums, soient-ils d'ordre écrit, optique ou électrique, vont fusionner en un seul médium numérique universel [32] ». Bien que les fonctions et l'esthétique des deux médiums n'aient pas disparu aujourd'hui – les nouvelles images créées sur ordinateur imitent ou simulent la photographie ou le film et sont dans ce sens « photographiques » ou « filmiques [33] » – le rapport à la réalité et aux médiums traditionnels a profondément changé. *Radio Piece (Hong Kong)* en est un exemple. Au lieu d'être constituée de matériaux filmiques et photographiques traditionnels, la vidéo simule ou cite le film (le zoom, la bande-son, la micro-histoire qui se déroule dans l'appartement) et la photographie (les images fixes au début et à la fin, l'affiche, le portrait). Elle tient donc du simulacre défini par Baudrillard, image sans transcendance ni profondeur, « surface immanente du déroulement des opérations », « surface lisse et opérationnelle de la communication [34] ». Pour Baudrillard, la télévision est la préfiguration directe de cette image-surface, écran de contrôle qui nous englobe entièrement. Dans cette nouvelle « hyperréalité » des médias de masse et de la publicité, le monde des objets fait place à l'espace obscène de la communication où la différence entre espace privé et espace public est abolie en faveur de « gigantesques espaces de circulation, de ventilation, de branchement éphémère [35] ».

Avec l'avènement des réseaux sociaux et des plateformes de communautés virtuelles (webcams en ligne, facebook, Twitter, etc.), l'effacement de l'opposition entre intérieur privé et extérieur public atteint aujourd'hui son paroxysme. C'est précisément cette ambiguïté entre intérieur et extérieur, entre espace virtuel et expérience subjective, que David Claerbout explore dans son œuvre. *Radio Piece (Hong Kong)* passe de la réalité extérieure du jardin Zen à l'espace privé de l'appartement pour montrer enfin à nouveau un extérieur, la façade morne et anonyme du building dans lequel la scène intime se déroule. Dans un bref essai intitulé « The Silence of the Lens », David Claerbout cite la formule de Baudrillard en parlant d'un « monde transparent qui nous traverse sans obstacle » et l'on pense spontanément à la trajectoire du zoom de *Radio Piece (Hong Kong)* qui traverse, sans obstacle, un espace virtuel, pour se prolonger dans l'espace du spectateur grâce au système sonore [36]. C'est l'espace contrôlé et désenchanté de la modélisation 3D que David Claerbout nomme le monde de l'idéologie pure [37]. Il s'agit d'un monde qui simule un accès direct et immédiat à la réalité tout en étant construit de A à Z, sur la base de calculs et de programmes sophistiqués. Les appareils photographiques d'aujourd'hui fonctionnent de la même manière. Alors que la technologie numérique et les préréglages automatiques sont censés simplifier la prise d'images réussies et correctes de la réalité extérieure, ils bloquent, en vérité, la vue sur le monde parce qu'ils ne produisent que des images de plus en

32. Wolfgang Coy, « Die Turing-Galaxis – Computer als Medien », in Klaus Peter DENCKER dir., *Weltbilder, Bildwelten. Computergestützte Visionen*, Hamburg, Hans-Bredow-Institut, 1995, p. 53. « Alle schriftlichen, optischen und elektrischen Medien können mit Mikroelektronik und Computertechnik letztlich zu einem allgemeinen digitalen Medium verschmelzen. ». Je traduis.

33. Raphaël PIRENNE et Alexander STREITBERGER dir., *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism*, Leuven, Leuven University Press, 2013, P. XV.

34. Jean BAUDRILLARD, *L'Autre par lui-même – Habilitation*, Paris, Galilée, « Débats », 1987, p. 12.

35. *Ibid.*, p. 19.

36. David CLAERBOUT, in « The Silence of the Lens », *e-flux*, Journal #73 (May 2016), consulté le 30 septembre 2016 : < <http://www.e-flux.com/journal/73/60460/the-silence-of-the-lens/> >. David Claerbout cite le texte de Baudrillard, « The Ecstasy of Communication », in Hal FOSTER dir., *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 133.

37. David CLAERBOUT, in « The Silence of the Lens », *op. cit.* : « the world of pure ideology ».

plus standardisées et déterminées par le programme que nous finissons par confondre avec la réalité. L'espace homogène et le zoom continu reflètent le fantasme d'un monde sans faille, un espace géométrique parfait qui se substitue à l'expérience corporelle de la vie réelle. Selon David Claerbout, les nouvelles techniques 3D sont le signe d'un retour aux principes autoritaires et conservateurs du chef-d'œuvre et de l'illusionnisme de la peinture occidentale, parfaitement calculé et maîtrisé au moyen de la perspective mathématique [38].

Du photojournalisme à l'image-pensée

Il est temps maintenant de revenir au choix de la ville murée de Kowloon comme cadre urbain de la vidéo. Un bref rappel de l'histoire de cette « ville obscure » est nécessaire pour mieux comprendre les enjeux de *Radio Piece (Hong Kong)*. Située sur le territoire de Hong Kong, la ville murée constituait, entre 1890 et 1940, une anomalie politique, sous administration britannique quoique hors du contrôle du pouvoir colonial [39]. Après l'occupation japonaise pendant la seconde guerre mondiale, Kowloon « garde son statut de trou noir diplomatique » et peut ainsi prêter asile à des milliers de réfugiés chinois, obligés de quitter leur région à cause de la famine, de la guerre civile ou de la persécution politique [40]. La cité murée se transforme ainsi en une société anarchique où il est possible de vivre hors la loi, sans payer de taxes et sans être contrôlé par la police ou l'état. La vie dans la citadelle est réglée par les Triades chinoises, syndicats du crime organisé, dont le pouvoir est fondé sur le racket, le jeu de hasard et le trafic de drogue. La non-existence de règles architecturales et la surface très limitée du territoire engendrent une activité excessive de construction dont le résultat est la transformation du quartier en un bloc monolithique composé de multiples strates et traversé de ruelles labyrinthiques et sombres. Modèle d'un urbanisme organique et d'une société anarchique pour les uns, source de criminalité et lieu d'un capitalisme brutal basé sur l'exploitation des ouvriers et sur des prix immobiliers exorbitants pour les autres, la ville murée s'impose comme sujet idéal pour le photojournalisme ou le documentaire d'investigation. À cet égard, il semble opportun de rappeler deux projets documentaires consacrés à la ville murée de Kowloon.

Réalisé par Hugo Portisch en 1988 sur commande de la chaîne de télévision autrichienne ORF, le documentaire *La Citadelle de l'ombre (Kowloon Walled City. Stadt der Dunkelheit)* propose une image à la fois sombre et fascinante de Kowloon. La caméra guide au travers des méandres de ce labyrinthe chaotique et confus, pour révéler les secrets de cette ruche bourdonnante où les extrêmes se côtoient dans une proximité explosive. Le documentaire transmet parfaitement la sensation d'un espace si serré que la seule échappatoire semble être l'espace mental, dernier refuge de la liberté humaine. Si le documentaire de Hugo Portisch reflète la complexité spatiale évoquée par David Claerbout, les images et le traitement filmique sont radicalement différents : dans *La Citadelle de l'ombre*, des plans variés se succèdent (des travellings verticaux et horizontaux ou encore des vues aériennes et des plans rapprochés) ; dans *Radio Piece (Hong Kong)* en revanche, il y a un seul zoom-arrière, puis arrêt sur l'image d'une façade opaque. Cette image

38. *Ibid.*

39. Peter POPHAM, « Introduction », in Greg GIRARD et Jan LAMBOT, *City of Darkness. Life in Kowloon Walled City*, *op. cit.*, p. 9.

40. *Ibid.*

finale n'appartient pas au langage formel du film documentaire ; elle renvoie plutôt à un genre photographique – le photojournalisme. Dans le livre que les photographes Greg Girard et Ian Lambot ont consacré à *La Citadelle de l'ombre*, on observe des cadrages similaires [41]. Comme un refrain, cette image semble ponctuer l'ouvrage, malgré l'intention des auteurs de refléter, dans la composition des images, le caractère chaotique de la ville [42].

Le but déclaré de « capturer le parfum de la ville, son caractère imprévisible, ses odeurs, ses bruits et les textures changeantes [43] » ainsi que la décision d'accompagner les images d'interviews d'habitants témoignent de l'importance que les auteurs accordent à l'authenticité et la véracité. Cette démarche s'inscrit dans la tradition d'un journalisme humaniste et engagé pour lequel la photographie est un outil approprié à la documentation du monde et des conditions de vie. Évidemment, David Claerbout est conscient que cette aspiration à la reproduction authentique de la réalité n'est qu'une illusion au sein d'une culture visuelle où la manipulation de l'image n'est plus l'exception, mais la règle. Il est néanmoins remarquable que le genre photographique auquel David Claerbout se réfère soit précisément celui qui associe à la photographie le pouvoir de transmettre une image objective et une expérience fidèle de la réalité.

Selon Vilém Flusser, c'est avec la photographie que l'appareil et les images techniques commencent à dominer le régime symbolique et intercalent un programme entre le monde et la perception humaine. Il est donc étonnant que David Claerbout se réfère à Vilém Flusser lorsqu'il évoque la capacité magique de la photographie à « créer la possibilité d'une situation différente et incontrôlable [44] ». En effet, pour le philosophe, le caractère magique de la photographie n'était finalement qu'une illusion dont le but était de dissimuler le fait que le programme, au lieu d'être utilisé par l'homme, soumettait le photographe à ses règles [45]. Ce dernier, nous dit Vilém Flusser, est condamné à agir en fonction de l'appareil. Ayant rédigé son ouvrage au début des années 1980, Flusser n'avait cependant pas prévu tous les excès de la culture visuelle actuelle, tels qu'ils se manifestent dans les technologies numériques et les réseaux sociaux. Face à l'espace mathématique de l'image numérique, calculé et mesuré au moindre détail près, la photographie analogique représente un procédé « semi-automatique » qui n'exclut pas entièrement le hasard, admet le fameux *punctum* de Barthes et propose ainsi une relative résistance au contrôle du programme.

La photographie est finie ; avec la technologie numérique, l'image passe d'une reproduction de la réalité à ce que Gilles Deleuze a nommé la pensée théorématique, c'est-à-dire « l'ordre formel par lequel les pensées se déduisent les unes des autres indépendamment de leur objet, indépendamment de toute référence à leur objet [46] ». Cette image-pensée est à la fois séduisante et dangereuse. Il y a peut-être ici une clé pour comprendre l'ambivalence à l'égard du médium photographique observable dans l'œuvre et dans les propos de David Claerbout. Mais, au moment

41. Greg GIRARD et Jan LAMBOT, *City of Darkness. Life in Kowloon Walled City*, op. cit., p. 13, p. 76 à 78, p. 118 et p. 156 à 159.

42. Greg GIRARD et Jan LAMBOT, *City of Darkness. Life in Kowloon Walled City*, op. cit., p. 4 : « Like the City, the book is crowded and has no real order. [...] Every spread tells its own story, just as every door in the City opened to reveal its own slice of life. And there was no telling what would follow next. ». Je traduis.

43. *ibid.* : « To capture the flavour [...] Its density, its unexpectedness, its smells, its sounds and changing textures [...]. ». Je traduis.

44. David CLAERBOUT, in « The Silence of the Lens », op. cit.

45. Vilém FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie*, op. cit., p. 20.

46. Gilles DELEUZE, « Cinéma et pensée », cours 67 du 30 octobre 1984, consulté le 30 septembre 2016, < http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=7 >.

de son obsolescence, la photographie peut offrir un outil critique afin de déconstruire l'espace mathématique et aseptique créé par les algorithmes du programme de l'ordinateur. Bien entendu, il serait naïf de vouloir faire demi-tour et revenir à la photographie analogique pour déclarer la guerre au numérique. Dans la mesure où elle permet une réflexion sur la relation paradoxale que nous entretenons avec les images lorsqu'il s'agit de définir notre attitude vis-à-vis du monde, il apparaît cependant que la photographie a encore son mot à dire – non pas dans sa forme analogique ou comme technique du futur, mais en tant que « concept théorique » et « mémoire d'une photographie qui a été [47] ». C'est là peut-être, à l'heure actuelle, son véritable potentiel critique. La photographie est morte. Vive la photographie.

Je remercie chaleureusement David Claerbout pour la mise à disposition et l'autorisation de reproduction des images.

L'auteur

Alexander Streitberger est professeur en histoire de l'art à l'université catholique de Louvain et directeur du Lieven Gevaert Research Center for Photography. Il coédite la Lieven Gevaert Series, collection consacrée à l'histoire et à la théorie de la photographie. Ses recherches portent sur la relation entre l'image et le langage dans l'art, sur la place de la photographie dans l'art et la culture visuelle contemporaine, et sur le panorama à l'ère du numérique. Parmi ses publications figurent : *Ausdruck – Modell – Diskurs. Sprachreflexion in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Berlin, Reimer, 2004) et *Shifting Places : Peter Downsbrough, the Photographs* (Louvain, Leuven University Press, 2011). Il a dirigé dernièrement : *Heterogeneous Objects : Intermedia and Photography after Modernism* (2013) et *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture* (2016).

47. David CLAERBOOT, in « Conversation entre D. Claerbout, J. Hadjithomas et J. Lageira », *op. cit.*