



HAL
open science

Apparitions et images fluides chez David Cronenberg et Art Orienté objet

Camille Prunet

► **To cite this version:**

Camille Prunet. Apparitions et images fluides chez David Cronenberg et Art Orienté objet. Pascal Couté, Hélène Frazik, Camille Prunet. L'Apparition dans les œuvres d'art, Presses Universitaires de Caen, 2020, 978-2-84133-966-2. hal-02905185

HAL Id: hal-02905185

<https://hal.science/hal-02905185>

Submitted on 2 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

APPARITIONS ET IMAGES FLUIDES CHEZ DAVID CRONENBERG ET ART ORIENTÉ OBJET

L'émergence de technologies aux pouvoirs inconnus, modifiant durablement le monde vivant, a fait naître un imaginaire particulièrement riche au cours du XX^e siècle. De nombreuses découvertes technoscientifiques, telles que les implants, les greffons, les modifications génétiques, mais aussi les téléviseurs et les ordinateurs, apparus dans les années 1960, viennent questionner les limites corporelles et intellectuelles de l'humain. L'impact des sciences et techniques est désormais à l'échelle mondiale. L'explosion des deux moyens de repère que sont la frontière et l'échelle donne naissance à un imaginaire technologique qui souligne les difficultés d'appréhension découlant de cette perte de repères. L'image peut être considérée, dans ce cadre, comme un vecteur important de la technologie car elle se fait le reflet de son pouvoir, de son danger potentiel, comme de son mystère, et c'est bien ce nouvel aspect du pouvoir de l'image qui se trouve questionné dans les deux œuvres qui vont nous occuper.

En s'appuyant sur le film *Vidéodrome* (David Cronenberg, 1983) et sur la performance *Que le cheval vive en moi* (2006-2011) d'Art Orienté objet¹, cet article propose de rapprocher un film distribué en salle et une vidéo de performance diffusée en musée et sur *Youtube*². Cette démarche permet d'insister sur la perte des repères traditionnels en matière de modalité de diffusion des œuvres³ et d'interroger le rôle et les modalités de l'apparition dans ces œuvres qui tentent de saisir visuellement l'hybridation entre l'humain et le non humain. Qu'est-ce qui surgit lorsque les effets des technologies sur l'humain tentent d'être représentés ? Analyser le caractère fluide de ces images, relayant un imaginaire technologique, permet d'éclairer la façon dont cette fluidité questionne la notion d'apparition. Cette dernière semble être utilisée dans ces œuvres afin de rendre visible une forme improbable ou contre-nature. Elle souligne un rapport contrarié à la réalité telle qu'elle peut être perçue par les spectateurs.

-
1. Concernant cette performance, je me reporterai à sa captation vidéo.
 2. Les deux œuvres, analysées ici, ont été diffusées largement : le film de Cronenberg dans le réseau traditionnel des salles de cinéma, ainsi qu'à la télévision et en VHS (pour rester sur les moyens de diffusion existants à cette époque), et la trace vidéographique de la performance d'Art Orienté objet dans les musées et sur la plateforme en ligne *Youtube* (sous forme d'un extrait) : « May the Horse Live in me.mov », https://www.youtube.com/watch?v=yx_E4DUWXbE ; consulté le 12 / 07 / 2017.
 3. Les films de David Cronenberg comme les œuvres du collectif Art Orienté objet mettent également en jeu des rapports d'échelle mais cet aspect ne pourra pas être développé dans cet article.

La frontière entre réalité et fiction est alors en permanence susceptible de disparaître. L'absence de repères fixes participe à rendre compte d'un changement en cours, et d'une possible émergence, apparition, d'éléments nouveaux non identifiés. Ainsi, l'idée de contamination permet ce surgissement de formes inattendues, avec, dans les deux œuvres, des références au champ médical. Les corps s'ouvrent à des expérimentations nouvelles. L'idée de contamination suggère que les sens seraient malades, affaiblis ou modifiés par un virus. Des hybridations semblent s'opérer entre des éléments de natures différentes, faisant apparaître de nouvelles entités. Finalement, la notion de fluidité, à travers des éléments dont l'état traduit une impermanence, est présente autant lorsque Cronenberg hybride l'homme et l'objet, que lorsque le duo d'artistes Art Orienté objet propose une transfusion sanguine inter-espèces. Certaines images facilitent ainsi le surgissement d'une apparition, dévoilant des imaginaires teintés de technologies envahissantes, circulantes et insaisissables. Ce sont sur ces événements-là que se focalisera l'analyse.

Une perception troublée de la réalité

Dans *Vidéodrome*, Cronenberg met en scène une tension, meurtrière à terme, entre un homme et son environnement médiatique qui l'amène à douter des limites de la réalité et des limites de l'humain. Le directeur d'une petite chaîne de télévision spécialisée dans la pornographie et les programmes violents, Max Renn (James Woods), est à la recherche de programmes susceptibles d'augmenter son audience. L'un des collaborateurs de Max Renn affirme avoir trouvé par hasard un canal pirate qui propose des scènes de sadisme et de meurtres sans trucages. Les images du programme « Vidéodrome » apparaissent, volontairement floues, avec des distorsions évoquant une mauvaise réception. On y voit des hommes cagoulés fouettant des femmes nues sur un fond rouge uniforme (fig. 1). Plus loin dans le film, on apprend que l'exposition aux ondes émises par « Vidéodrome » donne progressivement des hallucinations aux spectateurs, et brouille leur compréhension de ce qui est réel ou fictionnel.

La remise en cause des sens et du rapport au réel dans le film est l'une des modalités permettant le surgissement des apparitions. Cronenberg joue avec les écrans présents dans le film pour suggérer un rapport doublé au réel. Par exemple, le personnage de Nicki Brand (Deborah Harry), une journaliste en vue, apparaît pour la première fois sur un moniteur. La scène se passe sur un plateau de télévision pour une émission dans laquelle Max Renn et elle sont invités. La caméra filme Max Renn depuis les coulisses, des personnes passent dans le champ de la caméra, puis il se tourne vers elle pour lui demander si elle fume. Un panoramique révèle alors l'image de Nicki Brand sur un moniteur, filmée par une des caméras du plateau. C'est son image sur le moniteur qui va répondre à la question de Max Renn (fig. 2). D'emblée, le personnage de Nicki Brand est placé dans une position décalée par rapport au réel. L'apparition survient par la surprise que génère le choix de filmer une image sur un moniteur, alors que l'on s'attend à ce que la caméra cadre Nicki Brand elle-même.



Fig. 1 – *Vidéodrome* (David Cronenberg, 1983) (capture d'écran)



Fig. 2 – *Vidéodrome* (David Cronenberg, 1983) (capture d'écran)

Sur le même plateau de télévision, le professeur O'Blivion (Jack Creley) est également visible pour la première fois. Max Renn découvrira par la suite que Brian O'Blivion a participé à la création du programme « Vidéodrome ». Il est fondateur d'une « mission cathodique », et est une sorte de gourou pour la promotion de la télévision. O'Blivion insiste, dans cette même séquence, sur la difficulté à distinguer la réalité de la fiction : « L'écran de télévision est devenu par force la rétine de l'œil de l'esprit »⁴. La formule, pour le moins absconse, laisse la présentatrice de l'émission médusée. Cette phrase permet cependant de suggérer que l'esprit s'est fondu dans le tube cathodique. La frontière entre réalité et fiction est donc entamée dès le début du film. Le professeur insistera plus loin sur l'enjeu de « Vidéodrome » et sur cette fusion entre l'esprit humain et l'image. Pour lui, l'excroissance au cerveau générée par le visionnage de la chaîne « Vidéodrome », cause des hallucinations, est en fait

4. Citation extraite du film.

une extension de l'humain qui lui permettra à terme de maîtriser les hallucinations et ainsi de changer (déformer?) la réalité humaine. L'apparition de Nicky Brand sur le moniteur suggère cette perturbation de la réalité et une progressive hybridation de l'humain avec les outils technologiques de communication.

Dans un article consacré au cinéma comme art d'apparition⁵, Jacques Aumont rappelle le récent travail des historiens de l'image consistant à redonner à cette dernière des valeurs détachées d'une représentation stricte du réel, plus mystérieuses et aussi moins évidentes à comprendre. Il propose de décomposer l'apparition de l'image mouvante en deux moments, « ou deux facteurs éventuellement combinables : celui qui valorise la surprise, la soudaineté, l'inattendu, et celui qui valorise l'intensité de la présence, la force de la chose elle-même se présentant à mes yeux »⁶. La temporalité du réel, faite d'imprévisibilité, et le pouvoir de l'image à « doubler » le réel favoriseraient donc l'apparition. Jacques Aumont identifie, dans la figure de l'apparition, une « capacité de l'image de *faire voir*, activement, et pas seulement de *laisser voir* »⁷. L'image aurait donc une capacité d'action que l'apparition viendrait révéler, souligner. Dans ce texte, l'auteur restreint le champ de sa réflexion à celui du cinéma. Bien que la captation visuelle de la performance d'Art Orienté objet ne fasse pas l'objet du même traitement qu'un film ou un documentaire, l'existence d'une forme de scénario permet d'obtenir par extension des effets d'apparition. La capacité à « faire voir »⁸ est particulièrement sensible dans ces figures de l'apparition.

La performance *Que le cheval vive en moi*, qui s'est déroulée le 22 février 2011 à la galerie Kapelica, à Ljubljana en Slovénie, interroge indirectement la réalité de nos perceptions. Art Orienté objet, duo d'artistes français composé de Marion Laval-Jeantet et de Benoît Mangin, propose une œuvre qui met directement le corps humain en jeu. Lors de cette performance, Marion Laval-Jeantet se fait transfuser du sang de cheval⁹ (fig. 3). Pour que son corps accepte le sang du cheval, l'artiste a dû être sensibilisée à plusieurs immunoglobulines chevalines. Lors de ces prises préalables à la performance, l'artiste relate que l'immunoglobuline envoyait des signaux intenses auxquels son corps a réagi fortement, notamment par une hyperactivité et une hypernervosité. Durant la performance, une fois l'injection faite à l'artiste, celle-ci a expliqué avoir immédiatement ressenti un effet sous forme de fièvre et de grande agitation¹⁰. Puis, une prise de sang a été faite au moment du pic de présence des marqueurs équin, à la fin de la performance. Le sang a été conservé. L'objectif était de conserver la trace de

5. J. Aumont, « Le cinéma, un art d'apparition », *Les Carnets du Bal #4*, « Que peut une image? », 2014, p. 88-105.

6. *Ibid.*, p. 104.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. Cette transfusion sanguine n'est que partielle, seul le plasma du sang est transfusé.

10. Elle décrit ses ressentis : ouïe développée, hypersensibilité, peur de la foule, besoin de marcher en permanence, etc. Pour plus d'éléments, voir M. Laval-Jeantet, « Que le cheval vive en moi! », in *Art Orienté Objet 2001-2011*, Montreuil, CQFD, 2012, p. 261.



Fig. 3 – Art Orienté objet, *Que le cheval vive en moi*.
Performance à la galerie Kapelica, Ljubljana, Slovénie, 22 février 2011
(capture d'écran de l'extrait vidéo de la performance diffusée sur Youtube)



Fig. 4 – Art Orienté objet, *Que le cheval vive en moi*.
Performance à la galerie Kapelica, Ljubljana, Slovénie, 22 février 2011
(capture d'écran de l'extrait vidéo de la performance diffusée sur Youtube)

ce dépassement des frontières inter-espèces. Marion Laval-Jeantet dit s'être sentie très puissante et en même temps effrayée durant les deux semaines qui ont suivi l'injection. Ces réactions ne sont ni perceptibles dans la vidéo, ni dans les photographies de la performance. Un doute sur le ressenti réel de l'artiste émerge dans *Que le cheval vive en moi* : le titre de la performance témoigne d'ailleurs d'un souhait dont on ne sait pas s'il a pu advenir.

Durant tout ce processus, cette forme d'hybridation entre espèces n'est jamais perceptible en tant que telle. L'apparition y devient une modalité pour transcrire cette expérimentation scientifique hors norme. C'est par un travail de scénographie, de mise à distance du réel, que les artistes font progressivement apparaître le lien avec l'animal. Dans la vidéo de la performance, après l'injection et un temps de repos, Marion Laval-Jeantet enfle des prothèses imitant les pattes de cheval. Elle marche ensuite aux côtés d'un cheval noir, amené dans la galerie pour l'occasion (fig. 4).

La performance se déroule sans parole, seuls les bruits des gestes, du public et des instruments scientifiques se font entendre. Les sons émis par le cheval constituent également un élément important : le hennissement, le bruit de sa respiration, le bruit des sabots perceptible avant même que l'animal soit visible, participent à créer une apparition. Les sens auditifs et visuels du spectateur de la vidéo sont sollicités. L'absence de mots (ou presque) vient confirmer l'importance de cette présence animale. Cet échange sans parole ne permet pas d'expliquer ce qui se passe, ou ne se passe pas. La compréhension passe par la vue et le son, laissant planer le mystère sur l'éventualité d'une hybridation réussie entre l'artiste et le cheval.

Dans ces deux œuvres, la frontière floue entre réalité et fiction participe à faire émerger un élément qui va confirmer le trouble. En effet, ces images interrogent la réalité que nous laissent percevoir nos sens en insistant sur la façon dont les technologies les affectent. Dans le film de Cronenberg, les hallucinations de Max Renn lui suggèrent des images qui n'existent que dans son cerveau. Elles font aussi douter le spectateur de la réalité du monde entourant le héros du film, tandis que l'apparition du cheval illustre une improbable hybridation entre l'animal et Marion Laval-Jeantet (qui incarnent tour à tour un potentiel monstrueux). L'apparition participe alors à construire une représentation des technologies à la fois ancrée dans le réel et dans un doublage actif de celui-ci.

Une contamination dans l'image (questions de fluidité)

La contamination fait partie des effets associés aux nouvelles technologies, comme danger ou opportunité possible. Elle nourrit l'imaginaire technologique développé dans les deux œuvres étudiées et marque une faille dans laquelle s'engouffre l'étrange(r). Cette métaphore des conséquences technologiques peut logiquement être positive ou négative. L'apparition s'appuie sur cette faille, sur cette ouverture, pour surgir. L'univers de David Cronenberg est empreint de références médicales. Le corps humain et ses mutations possibles, liées aux avancées technologiques, se retrouvent de façon récurrente dans ses films : notamment dans *Chromosome 3* (1979), *La mouche* (1986) ou encore dans *eXistenZ* (1999). L'idée de virus apparaît dans l'ensemble de son œuvre et est souvent cause d'hybridation du corps avec des appareils. Il semble déjà pressentir au début des années 1980 que l'impact technologique sur le corps ne se jouera pas sans une redéfinition de l'humain et de ses limites. Selon Serge Grünberg, il existe au départ des films de Cronenberg un humain sain progressivement détruit de l'intérieur par un virus¹¹. Le réalisateur reprend la hantise de la contagion qui est développée aussi bien dans le domaine médical que politique (la peur de l'étranger). Dans *Vidéodrome*, les images retransmises par le programme vont petit à petit contaminer celui ou celle qui le regarde. La contamination se confirme à mesure que le film avance par les hallucinations de plus en plus fortes de Max Renn. Quand arrivent les premières

11. Voir S. Grünberg, *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 31.



Fig. 5 – *Vidéodrome* (David Cronenberg, 1983) (capture d'écran)

images de « Vidéodrome », la mauvaise qualité de l'émission contribue à l'étrangeté malsaine qui s'en dégage et souligne le réalisme de ces scènes. Max Renn ne peut visiblement pas être devant une émission simulée. Tous les éléments d'un programme pirate, illégal, et donc forcément réaliste et tentateur, sont là. La tumeur au cerveau qui produit les hallucinations constitue une conséquence de la contamination. Les effets négatifs associés à la tumeur et à la contamination sont visibles dans une séquence où Max regarde une cassette de Brian O'Blivion lui expliquant sa tumeur. Une plaie s'ouvre alors au creux de son ventre. Il plonge sa main, alors armée d'un revolver, dans sa chair béante et palpitante (fig. 5). Finalement, il réussit à ressortir sa main mais le revolver a disparu, absorbé dans sa cavité ventrale. Le corps qui s'ouvre témoigne physiquement de la tumeur invisible et d'une forme de contamination, engendrant l'apparition d'images improbables. Max Renn devient symboliquement une arme.

La mise en scène de la contamination par le biais de la télévision s'inscrit dans le contexte de l'émergence de la théorie des médias, après la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, pour Vincent Heristchi, le professeur O'Blivion « est un évident alter ego du théoricien des médias Marshall MacLuhan [sic] »¹². Lors de sa première apparition dans le film, sur le plateau de télévision, O'Blivion est présenté comme étant « le prophète des médias », évoquant fortement McLuhan. La formule très connue de ce théoricien, « le message c'est le médium »¹³, indique que le message perd son importance au profit du médium, ce qui affecte notre réalité :

Le vrai message, c'est le médium lui-même, c'est-à-dire, tout simplement, que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-mêmes, dans notre vie¹⁴.

12. V. Heristchi, *Neige électronique*, vol. 2 : *Entre vidéo et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 59-60.

13. M. McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* [1964], Paris, Seuil, 1968.

14. *Ibid.*, p. 25.



Fig. 6 – *Vidéodrome* (David Cronenberg, 1983) (capture d'écran)

La télévision est un médium révolutionnaire en ce qu'elle participe à la mondialisation des échanges. Dans le film de Cronenberg, le médium de la télévision doit permettre à la multinationale¹⁵ Spectacular Optical, détentrice du programme, de répandre le virus « Vidéodrome ». Le personnage de Barry Convex (Leslie Carlson), qui travaille pour Spectacular Optical, a instrumentalisé Max Renn depuis le début en fournissant les cassettes « Vidéodrome » à son assistant Harlan (Peter Dvorsky). L'émission n'a en fait jamais été diffusée, contrairement à ce que laisse croire l'assistant. Leur ambition est de mettre la main sur la chaîne de télévision, Civic Tv, dont Max est l'un des trois directeurs. La publicité de la chaîne, qui est visible dès le début du film, « Civic Tv, celle que vous emmenez dans votre lit ! », souligne que Max Renn a déjà pensé introduire la télévision dans l'intimité des spectateurs. « Vidéodrome » veut aller encore plus loin et transformer la télévision en agent de contamination. Ainsi, dans une scène ultérieure, Max découvre que Nicki Brand, devenue entre-temps sa maîtresse, a finalement réussi à intégrer « Vidéodrome », ce dont elle rêvait. Elle apparaît à l'écran et l'invite à la rejoindre. La télévision se met alors à palpiter sensuellement au rythme de son souffle. L'écran se gonfle avec les lèvres de Nicki en gros plan, incitant Max à plonger la tête dans l'écran tout en le caressant, donnant un caractère sexuel à la fusion entre l'humain et la machine (*fig. 6*). Le téléviseur est plus qu'un support, il s'anime soudainement. Il devient actif dans la délivrance du message et le conditionne totalement, rejoignant l'idée de McLuhan. Les séquences précédentes dans lesquelles Max prend connaissance de la nocivité de « Vidéodrome » préparent cette contagion progressivement visible, favorisant l'effet d'apparition du téléviseur *vivant*. La contamination de l'esprit, à la fois pour le protagoniste et pour le spectateur, est une modalité permettant de faire advenir l'apparition d'une image hallucinatoire. La formule du professeur O'Blivion selon laquelle « la télévision est plus

15. Il s'agit d'une entreprise d'emblée présentée comme ayant une activité à l'échelle mondiale. D'ailleurs, la rencontre de Max Renn avec des Japonais au début du film souligne que les frontières nationales sont dépassées depuis longtemps en matière de médias.

que la vie» se retrouve mise en image dans cette scène. En effet, la télévision prétend montrer le monde réel mais elle forme aussi une réalité qui finit par modeler le réel lui-même. La figure de l'apparition est alors la mieux à même de rendre compte du rôle de l'image comme agent de contamination, viral, et en ce sens fluide.

Cette idée est également visible dans la performance d'Art Orienté objet. La transfusion y apparaît comme une forme de contamination, résultant d'une démarche volontaire. Il s'agit pour l'artiste concernée de ressentir de l'intérieur une conscience animale. L'échange d'éléments biologiques est utilisé dans cette performance comme vecteur de communication et de contamination entre espèces. Ici, la contamination est synonyme de valeurs positives, contrairement à l'univers de Cronenberg dans lequel elle finit par engendrer la mort. Cette performance correspond à une recherche sur l'intégration par l'humain d'une part animale, pour tenter une autre façon de communiquer et d'entrer en empathie avec l'animal :

La question de l'animalité nous travaille. L'art existe pour élargir les limites de la conscience et par conséquent pour chercher à comprendre l'Autre. L'animal, c'est aussi un autre. L'œuvre sur laquelle nous travaillons en ce moment est au cœur de ce rapport à l'animal en tant qu'autre¹⁶.

Dans la vidéo de cette performance, l'espace est occupé au centre par un lit médicalisé et des meubles roulants d'hôpital. Benoît Mangin est vêtu d'une blouse blanche durant la performance, que Marion Laval-Jeantet enfilerà à son tour à la fin. La blouse réfère très directement à l'univers médical. Benoît Mangin et Marion Laval-Jeantet assument, de cette façon, à la fois le rôle d'artiste, de scientifique, de contaminateur et de contaminé. Marion Laval-Jeantet a préparé chimiquement son corps pendant de nombreux mois à cette altérité par une prise de médicaments et des injections d'immunoglobulines. Le moment de la contamination, de l'interpénétration des deux sangs, échappe à la vue. Il est difficile d'identifier quand elle commence, comme dans *Vidéodrome* où il est difficile de cerner à quel moment exact commencent les hallucinations de Max Renn. L'apparition à la fin de la performance d'une boîte de Petri avec du sang prélevé sur l'artiste permet de se rendre compte de l'effet de la contamination puisqu'il y a une coagulation accélérée¹⁷. Le sang est donc lyophilisé rapidement avec le sang restant non coagulé. Il est ensuite gratté par Benoît Mangin afin de conserver les traces de ce moment de contamination. Certaines étapes de la performance ont insisté sur l'idée de contamination lors de la transfusion puis de la prise de sang. L'apparition du sang pour clore la performance vient matérialiser le processus mais cette apparition ne vient jamais confirmer une vérité.

16. Cyril Thomas [propos recueillis par], « Art Orienté Objet: "J'ai ressenti dans mon corps la nature très vive du cheval" », *Poptronics*, mis en ligne le 31 mai 2009 : <http://www.poptronics.fr/Art-Orienté-Objet-J'ai-ressenti>; consulté le 05/07/2017.

17. M. Laval-Jeantet, B. Mangin, « Le rapport à l'animal, de la transmission sociale à la transmission biologique », in *Les limites du vivant*, R. Barbanti, L. Verner (dir.), Paris, Dehors, 2016, p. 99.



Fig. 7 – Art Orienté objet, *Que le cheval vive en moi*.
Performance à la galerie Kapelica, Ljubljana, Slovénie, 22 février 2011
(capture d'écran de l'extrait vidéo de la performance diffusée sur Youtube)

Une vidéo, projetée sur un écran placé derrière le lit médicalisé, suggère la contamination en montrant des éléments dessinés qui viennent peu à peu envahir la surface du corps de Marion Laval-Jeantet¹⁸. Il y a un effet de mise en abyme puisque la vidéo de la performance contient elle-même une vidéo qui montre l'artiste en train de subir des tests dans une phase antérieure (fig. 7). De plus, l'idée de diffuser une partie de la captation de la performance sur Internet peut être comprise comme un prolongement de la réflexion sur la circulation avec la présence d'écrans multiples et l'idée d'une image active. Les artistes insistent de cette façon sur une contraction des systèmes de représentations temporelles. L'image fluide, circulant sur le réseau Internet, décale le rapport au temps et augmente de ce fait la difficulté à distinguer monde réel et fictionnel. Ce rapport intrinsèque à l'organique dans l'apparition de ces images les rend particulièrement sensibles à cette question de temporalité.

On comprend ainsi en quoi, dans la captation d'Art Orienté objet comme dans le film de Cronenberg, l'idée de contamination annonce et conditionne l'apparition. Celle-ci est introduite par un changement d'état (et non plus par un changement de situation). Elle implique de renoncer à une apparition brutale. La transformation s'opère généralement dans le silence et l'invisibilité d'une intimité : Max Renn est souvent seul dans son appartement lorsqu'il s'hybride avec les objets, tandis que le corps de Marion Laval-Jeantet abrite le secret de cette contamination. La mutation se fait progressivement et va décaler le moment de l'apparition esthétique. La contamination se fait par ondes ou fluides, dans les deux exemples, ce qui amène finalement à fondre le moment de l'apparition avec le moment d'une hybridation déjà opérée. L'apparition n'annonce plus un événement donné mais souligne quelque chose potentiellement et simultanément déjà là, en devenir et advenu. Elle marque ainsi une temporalité contractée qui explique que réalité et fiction se distinguent à grand-peine.

18. M. Laval-Jeantet, B. Mangin, « Le rapport à l'animal... », p. 98.

Apparition et mystique

L'ensemble de l'œuvre d'Art Orienté objet interroge les rapports aux cultures non occidentales et au règne animal. Le duo d'artistes produit des objets hybrides, inter-culturels ou inter-espèces. La notion d'apparition y prend une connotation mystique car leur regard sur les êtres vivants ne se limite pas aux acquis scientifiques. Dans la performance *Que le cheval vive en moi*, Marion Laval-Jeantet se soumet à une auto-expérimentation dangereuse. L'apparition, physique et mystique, semble alors le meilleur moyen de montrer l'hybridation qui est supposée résulter de la contamination. Ainsi, l'arrivée du cheval dans la galerie éclairée où se tiennent les artistes est une référence explicite au mythe du centaure. La croyance en une communication inter-espèces évoque explicitement les *Métamorphoses* d'Ovide, dans lequel la barrière homme / animal / dieu est régulièrement et allègrement franchie. Ovide y relate le mythe du centaure Chiron dont l'une des filles, Ocyrhoé, possède le don de prophétie et révèle à son père son destin. Pour la punir, les dieux la transforment en jument¹⁹. S'inspirant de ce personnage mythologique, l'artiste se positionne en augure et met en avant son travail de transformation de l'humain vers un autre être vivant, conjuguant humain et animal. Le sang prélevé est à la fois compris comme une preuve et comme une relique par les artistes qui le comparent métaphoriquement au sang de centaure²⁰. Pour Art Orienté objet, les territoires entre espèces sont redessinés progressivement par les avancées de la science, qui permet notamment des greffes d'organes d'animaux. Mais l'humain devient également susceptible d'être l'hôte de matériaux non humains, que ce soit des nanomatériaux artificiels ou du matériel biologique. L'enjeu est de trouver dans l'humain des espaces non exploités pour développer ses potentiels, comme l'explique Marion Laval-Jeantet :

Nous sommes là confrontés à une définition du posthumain intériorisé, il ne s'agit plus d'augmenter le corps grâce à des extensions technologiques, il ne s'agit pas d'une extra-corporalité, mais bien d'un corps dont les fonctions vont évoluer par une modification physiologique interne²¹.

La référence à l'idée de posthumain, notion très floue qui sous-tend une amélioration des capacités humaines par le recours à la technologie, souligne l'imaginaire technologique qui anime leurs recherches. La volonté d'intérioriser la transformation de l'humain suppose bien une absence de visibilité nette des transformations et un certain mystère. Lors de la performance, la vidéo projetée du corps de l'artiste recouvert de dessins se voulait « une représentation possible de la bataille qui se déroule

19. Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, GF Flammarion, 1966, p. 82-83.

20. Cela a été dit notamment lors de l'intervention filmée des artistes à l'occasion du festival Ars Electronica en 2011. La vidéo n'est malheureusement plus accessible en ligne : « Origin Symposium IV », *Ars Electronica 2011* : <http://www.aec.at/origin/en/2011/08/01/origin-symposium-iv/>; consulté le 02 / 02 / 2017.

21. M. Laval-Jeantet, « Self-animalité », [*plastik*], n° 2 « In vivo, L'artiste en l'œuvre ? », mis en ligne le 3 juin 2011 : <http://plastik.univ-paris1.fr/self-animalite/>; consulté le 05 / 07 / 2017.

à l'intérieur»²². L'impossibilité à représenter laisse le champ libre à une spéculation d'ordre non scientifique.

Dans l'univers de Cronenberg, on retrouve des corps en état de transformation ou de confrontation avec le monde des objets qui les entoure. Au cours du film *Vidéodrome*, Max Renn s'hybride ponctuellement avec différents objets fonctionnels : revolver, télévision, cassette vidéo, magnétoscope. Ces objets deviennent des extensions de ses membres ou fusionnent temporairement avec des parties de son corps. L'hybridation entre la télévision et l'homme semble surtout l'occasion d'affirmer les capacités humaines d'adaptation et de développement. Cela rejoint les propos de Brian O'Blivion quand il déclare que l'excroissance au cerveau est une extension de l'humain qui lui permettra de changer la réalité. Le film finit sur l'émergence de la « nouvelle chair », une étape au-delà du programme « Vidéodrome ». Il y a là l'idée chrétienne d'une transfiguration de l'humain ayant pour but la Rédemption. L'apparition qui précède prend alors une connotation religieuse, comme la « religion cathodique » et la « mission cathodique »²³ du professeur O'Blivion pouvaient le laisser présager. À la fin du film, alors que Max Renn est parti tuer la fille du professeur, un écran de télévision qu'elle semble contrôler se transforme en pistolet et tire sur Max. Le téléviseur, tel un miroir, se transforme alors lui-même en un torse humain percé de balles (fig. 8). Il y a, à ce moment-là, un changement. « Vidéodrome » est mort et laisse place à la « nouvelle chair ». La fille d'O'Blivion explique à Max Renn qu'il est devenu « l'Incarnation, la chair, du mot vidéo ». Elle l'envoie ensuite tuer le représentant de « Vidéodrome », Barry Convex, en concluant : « Mort à Vidéodrome, longue vie à la nouvelle chair »²⁴. Cette expression de « nouvelle chair » renvoie bien entendu à la religion développée par Brian O'Blivion, qui dirigeait une « mission cathodique ». L'Incarnation du verbe vidéo souligne que la nouvelle religion de cette fin du XX^e siècle est l'image. Cronenberg vient révéler un paradoxe de la culture hégémonique américaine, d'un côté basée sur des valeurs protestantes et donc logiquement sur une iconoclastie, de l'autre survalorisant l'image au point de la présenter comme « l'ultime réalité »²⁵. D'ailleurs, à mesure que le film avance, le corps de Max Renn et l'écran deviennent liés. Le pouvoir de distinction que le Verbe opère dans la religion chrétienne, entre lumière et ténèbres, humanité et animalité, tend à disparaître dans le film à travers la confusion entre réalité et fiction. Dans la scène finale, Max Renn comprend que pour en finir avec « Vidéodrome », il doit se séparer de son ancienne chair pour accéder à « la nouvelle chair » et mettre fin à ses jours. Le suicide de Max à la télévision avant même son « vrai » suicide montre l'abolition des frontières entre le corps et son image vidéo. Le fantasme de l'hybridation homme / machine a lieu par l'image. La nouvelle chair souligne la fluidité de la forme humaine, menacée de

22. M. Laval-Jeantet, B. Mangin, « Le rapport à l'animal... », p. 98.

23. Citations extraites du film.

24. *Ibid.*

25. S. Grünberg, *David Cronenberg*, p. 34.



Fig. 8 – *Vidéodrome* (David Cronenberg, 1983) (capture d'écran)

disparaître en l'état. Nicki Brand, dans la dernière scène, dit en ce sens à Max Renn : « J'ai appris que la mort n'est pas la fin »²⁶.

Les références à l'univers médical ou paramédical, dans la vidéo d'Art Orienté objet et dans le film de Cronenberg, servent une forme d'apparition qui conserve un caractère mystique. Les œuvres mettent en scène l'accès à une autre réalité – ce que suggère le sens religieux qu'on prête à l'apparition. La figure de l'apparition y est de plus associée aux effets des technosciences : les hallucinations et les contaminations, facteurs d'apparition dans l'œuvre, résultent aussi bien d'éléments scientifiques que de fantômes non dénués de mystique. L'idée de contamination et de fluidité et l'absence de frontière nette entre réalité et fiction ne permettent pas une apparition esthétique sous forme d'un choc ou d'un effet spectaculaire. L'apparition est au contraire diluée. L'enjeu de la figure de l'apparition dans ce contexte de fluidité de l'image est alors de souligner ce que cet état en mouvement induit : une importance grandissante du médium face à cette impossibilité matérielle à rendre compte d'une mutation technologique affectant le monde vivant. Le médium de l'œuvre reflète alors une mutation de l'image elle-même. Le parti pris de prendre en compte les supports matériels de diffusion (télévision et cassette vidéo pour Cronenberg et chaîne *YouTube* pour Art Orienté objet) produit une mise en abyme qui renforce l'apparition. La prise en compte du moyen de diffusion est visible par la forte présence d'écrans de télévision et de cassettes vidéo dans *Vidéodrome* et par la projection d'un film au cours de la performance filmée d'Art Orienté objet. L'affaiblissement initial de l'apparition dans l'œuvre est alors déjoué par l'utilisation et la prise en compte des formats principaux de diffusion de l'image dans les années 1980 puis 2000. Le caractère fluide de l'image réussit ainsi à donner corps à l'apparition, malgré son apparente insaisissabilité.

Camille PRUNET

Université Toulouse – Jean Jaurès

26. Citation extraite du film.

Bibliographie

Les Carnets du Bal #4, « Que peut une image ? », 2014.

Art Orienté Objet 2001-2011, Montreuil, Éditions CQFD, 2012.

GRÜNBERG S., *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

HERISTCHI V., *Neige électronique*, vol. 2 : *Entre vidéo et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2012.

LAVAL-JEANTET M., « Self-animalité », [*plastik*], « In vivo, L'artiste en l'œuvre ? », n° 2, mis en ligne le 3 juin 2011. [En ligne], URL : <http://plastik.univ-paris1.fr/self-animalite/>; consulté le 05/07/2017.

Les limites du vivant, R. Barbanti, L. Verner (dir.), Paris, Dehors, 2016.

MCLUHAN M., *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* [1964], Paris, Seuil, 1968.

MITCHELL, W.J.T., *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.