

Jean-Marc Chauvel

L'art comme métamorphose de la conscience

Une œuvre d'art est toujours le produit de circonstances particulières. C'est vrai autant pour ses conditions matérielles que pour les éléments de réflexion qui ont pu l'accompagner. Mais une œuvre d'art n'est une œuvre d'art que si elle produit sur ces circonstances une modification. Dans les « circonstances » d'une œuvre, il y a, bien entendu, la disposition d'esprit de celui qui la reçoit. L'idée que je voudrais développer ici peut se résumer à dire que l'œuvre n'est œuvre que si elle *œuvre*, justement, à cette modification, et que c'est même là sa principale vocation. Cette pensée de l'art est à l'exact opposé de l'optique consumériste développée dans le monde de la culture capitaliste. Dans cette optique, il s'agit au contraire de favoriser le *désœuvre*, c'est-à-dire l'absorption conventionnelle de résidus insipides mais parfaitement digestes — déjà digérés — et qui n'entraînent aucune remise en cause de quoi que ce soit. Je voudrais, en commentant une pièce pour vidéo et électroacoustique, *Métamorphose de l'instant*, composée et réalisée en 2006, donner à comprendre une conception de l'art qui est aux antipodes des productions du système de la culture mais qui touche pourtant aux fondements du fait artistique.

Métamorphose de l'instant est le quatrième et dernier volet d'un cycle de pièces avec vidéo qui s'intitule *Les fenêtres du temps*. Le thème de la fenêtre a déjà été développé en musique par le compositeur italien Salvatore Sciarino. Mais c'est bien plutôt la fréquentation de la peinture qui a rendu pour moi cette thématique déterminante. En particulier une pensée du peintre et architecte autrichien Hundertwasser, disant en substance que l'homme avait trois peaux : sa peau de chair, ses vêtements, et les murs de sa maison. Par « peau », il faut entendre à la fois enveloppe et interface, ce qui contient et ce qui permet l'échange, ce qui sépare l'intérieur et l'extérieur, et ce qui les relie. Cela, c'est précisément le rôle des fenêtres.

Métamorphose de l'instant est née au milieu d'un projet plus conventionnel, qui consistait à écrire la musique d'un documentaire de Philippe Chappuis sur l'évolution urbanistique de la ville de Lyon¹. Ce projet a donné lieu par ailleurs à une exposition aux archives municipales de cette ville.

Lyon n'est pas n'importe quelle ville. C'est une ville de confluent, un lieu désigné pour l'occupation humaine depuis la plus haute Antiquité. C'est aussi une ville d'industrie. C'est la ville où sont nés les premiers métiers à tisser de Joseph Marie Jacquard et où ont été réalisés les premiers films d'Auguste et Louis Lumière, c'est-à-dire les prototypes de la pensée matricielle et séquentielle de l'image à l'origine des outils de la communication moderne. La bande son du documentaire intégrait la captation des différents espaces urbains d'une ville à la géographie contrastée. Elle donnait également à entendre les derniers métiers encore en activité. Le petit bruit mécanique qui ouvre la pièce a été enregistré dans un atelier de canut, un lieu extraordinaire qui n'a pas bougé depuis le dix-neuvième siècle. En lui se trouve condensé le va-et-vient de la navette sur la trame des métiers qui confectionnent le décor des étoffes, sur le même principe que s'effectue aujourd'hui encore le balayage des images de la vidéo, mais aussi le bruit caractéristique du défilement de la pellicule dans un projecteur de cinéma, et, au-delà, le flux incessant des deux fleuves et de l'activité humaine qui s'est développée à leur confluent.

Cette condensation analogique, elle est manifeste sans doute tout au long de *Métamorphose de l'instant*, et c'est peut-être l'essence même de la métamorphose que de proposer de telles transmutations à la conscience. La « scène originale » dont les images se font l'écho, est un fragment d'une trentaine de secondes, extrait du documentaire, et tourné pendant la démolition d'un vieil hôpital situé au centre de la ville, un bâtiment qui révélait lui-même plusieurs strates de construction depuis sa fondation religieuse. Ce petit fragment de temps est à la fois très riche dans ce qu'il donne à voir à travers l'épaisseur des murs qui s'effondrent, et très anodin, presque banal, si on le regarde distraitement : un moment sans intérêt particulier filmé au cours d'un chantier de démolition comme il y en a en permanence dans tous les centres urbains.

De même que nous ne voyons pas pousser un arbre, nous ne voyons pas les transformations d'une ville. Et nous ne voyons jamais non plus les fondations des institutions de pierres et de lois qui la constituent. Nous en pre-

¹ Le documentaire s'intitule *Lyon, métamorphoses d'une ville* (Skopia films).

nous conscience parfois, après-coup, et pour cela, il faut faire appel à notre mémoire, et mettre côte à côte l'état présent et le souvenir. Il y a donc un conflit permanent entre l'inconscience vis-à-vis du flux et la prise de conscience que propose la mémoire. C'est évidemment un élément déterminant dans la composition d'une musique, ou de toute œuvre d'art qui travaille avec le temps.

Comment peut-on réaliser un film d'une trentaine de minutes avec un matériau visuel de trente secondes ? Pour un musicien, qui connaît les principes de la variation et du développement, il n'y a là rien de particulièrement remarquable. Mais le cinéma procède plutôt à l'inverse, par élimination, en tournant parfois bien plus d'une demi-heure de pellicule pour obtenir une séquence de moins de trente secondes. Le cinéma s'appuie sur la narration et le discours, voire la rhétorique. La conception du temps qui en résulte se réalise dans le déploiement d'une intrigue, d'un scénario préalable. Les outils du montage numérique et du traitement du signal offrent aujourd'hui la possibilité de travailler sur la matière de l'image animée. Conceptuellement cela permet de rapprocher le montage image et le montage son, la réalisation et la composition. Le cinéma traditionnel rechigne à aborder cet autre niveau de relation plastique à l'image animée. C'est précisément un des enjeux du cycle des *Fenêtres du temps*.

La réalisation du montage de *Métamorphose de l'instant* a été pour moi l'occasion de penser l'image en mouvement en musicien et en plasticien, autant qu'en cinéaste. Et c'était également l'occasion de poser d'autres questions, de plonger plus profondément dans les caractéristiques de notre appréhension de l'œuvre et, au-delà, de notre rapport au monde. Que voyons-nous quand nous regardons trente secondes de film ? Ou trente secondes de la réalité ? Qu'est-ce qui est capté ? Comment est impressionnée notre rétine et tout l'appareil cognitif qui s'approprie la perception ? Qu'est-ce qui est dit dans ce cadre donné par la caméra, de ce qui est en train de se passer, mais aussi de ce qui s'est passé là, dans ce lieu précis, pendant des années, pendant des siècles ?... Qu'est-ce que nous comprenons de cette scène banale et étrange ? Quelles images ces images réveillent-elles en nous ? Vers quels ailleurs nous portent-elles ? À quelles zones enfouies de notre vie nous ramènent-elles ? Que révèlent-elles qui n'apparaît pas au premier coup d'œil ?

Certains sons et certaines images de *Métamorphose de l'instant* sont réalisés avec une technique exactement similaire, une technique qui illustre assez bien l'idée de la pièce, et le titre qu'elle porte. Il s'agit de superposer

le signal, visuel ou sonore à lui-même, en opposition de phase, mais avec un léger décalage temporel. Pour les images, cela revient à montrer la différence entre deux images successives, c'est-à-dire, en fait, ce qui a bougé dans l'image, que ce soit le fait du tremblement de la caméra ou du mouvement d'un objet filmé. Ce procédé permet de mettre en évidence « l'essence du mouvement », de restituer au comportement dynamique de l'image un statut de substance de la perception, d'autant plus efficace qu'avec la familiarisation « thématique », les images ainsi travaillées viennent se superposer dans la mémoire avec les images originelles.

Pendant toute la fin du vingtième siècle, les artistes se sont évertués à mettre en scène des matériaux et des objets qui échappaient à la grande tradition de l'art. Ils ont fait l'hypothèse que changer les matériaux, changer les structures c'était aussi changer l'écoute et le regard. Ils faisaient l'analyse qu'il était urgent de prendre conscience des métamorphoses du monde, et l'essence technique de ces métamorphoses sautait, pour ainsi dire, aux yeux. C'est ainsi que le spectacle de la guerre moderne a pu fasciner les futuristes autant que la vitesse des avions, que les compositeurs des années cinquante ont introduit toutes sortes de bruits enregistrés comme matériau musical.

Placés devant la crise majeure de civilisation ouverte par la deuxième guerre mondiale, ces nouveaux objets avaient pour mission de provoquer de nouveaux sujets, d'amener les auditeurs et les spectateurs à changer d'écoute et de manière de voir, à changer de disposition mentale. Une œuvre d'art ne pouvait plus se contenter d'être un bel objet. Une œuvre d'art devenait une proposition d'écoute et de regard, mais elle était posée *a priori* et son propos était de provoquer une « désorientation ». Du coup, le modernisme a pu être l'outil de propagande d'une conception sociale réificatrice et parfois même totalitaire.

À la fin du vingtième siècle, les artistes, et particulièrement les compositeurs, peut-être sous l'influence de la phénoménologie puis de ce qu'on a appelé les « sciences cognitives », ont mieux pris en compte le problème du sujet. L'œuvre pouvait alors devenir une proposition pour saisir ce qu'est l'écoute et ce qu'est le regard. Cette démarche était essentielle pour essayer de dépasser la rigidité des cadres perceptifs et intellectuels dans lesquels le sujet moderne s'était laissé enfermer, la rigidité des conceptions — des préconceptions — dans lesquelles il circonscrivait le monde.

Aujourd'hui, l'originalité d'un artiste ne réside plus dans l'objet qu'il met en avant, mais dans la démarche dont il l'entoure. Ce compagnonnage de la

vision et de l'écoute fait de l'œuvre le lieu d'un partage des modalités de son appréhension. Peut-être aussi le lieu d'un apprentissage de l'« être au monde », dans une conception où l'« être au monde » n'est pas une donnée absolue, mais une conquête permanente, un bain d'existence.

L'esthétique ne se limite pas à la réception passive d'une nourriture conforme à nos attentes. C'est au contraire un bousculement des habitudes. Ce que propose l'art, dès lors qu'il n'est pas inféodé à un contrat mortifère, dès lors qu'il assume sa composante critique, c'est toujours, en fin de compte, une métamorphose de la conscience.

Les images de *Métamorphose de l'instant* sont au départ celles d'une destruction. La pièce prend l'allure, si on s'en tient là, d'une petite *Apocalypse*. Ce qui est représenté, c'est bien un monde qui s'écroule. Mais, en s'installant dans la durée, cet écroulement devient familier. La texture du monde s'assimile à ce perpétuel bouleversement. Elle consiste à broyer les formes pour les recomposer. Et c'est cette activité permanente qui se révèle dans le chaos. N'est-ce pas d'ailleurs le sens premier du mot *Apocalypse* : la *révélation* ? Le souffle qui passe dans la chute nous permet, en changeant la perspective, d'en inverser le sens. Les fenêtres qui s'ouvrent sont des fenêtres métaphysiques sur notre existence. De quel deuil proviennent ces fleurs emportées par le fleuve ? Vers quels estuaires se dirigent-elles ?

Je voudrais rappeler ici cette petite phrase qui venait en exergue d'une de mes premières partitions :

Ce que la larve appelle la fin du monde, le reste du monde l'appelle Papillon.