

# THE FOURTH WALL

Le travail du collectif\_fact s'inscrit dans un espace transdisciplinaire tout en l'évitant. Il s'agit pour eux de tenter d'échapper à toute forme de hiérarchisation de contenus mais aussi de redéfinir et de questionner les limites inhérentes à toute tentative de déhiérarchisation. Ceci les amènent, à travers des actions simples et précises, à aller à l'encontre d'une position qui se voudrait trop définie tout en ouvrant des perspectives narratives, des éventualités possibles, que le spectateur peut prendre, ou non.

Si toutes les disciplines communiquent ensemble, c'est au niveau de ce qui ne se dégage jamais pour soi-même, mais qui est comme engagé dans toute discipline créatrice, à savoir la constitution des espace-temps. D'autant plus que pour échapper à l'anecdotique, il existe une ressource: la vidéo, et avec elle les diverses formes de programmation plastique, qui introduisent le verbe au cœur même du monde tabulaire des objets, et constituent donc une extraordinaire chance pour donner à l'événement plastique, en lui-même si fluide, une profondeur et une densité qui pourrait lui manquer.

Il convient de passer du bon temps au visionnage critique et rigoureux des rhétoriques du flux issues des déconstructions-réassemblages du collectif\_fact, qui sont autant de contre-propositions dessinant une nouvelle géographie – désaxée – du monde et de ses images. L'effet de réification qu'elles produisent ne s'exerce jamais aussi intensément que lorsqu'il s'applique à des pratiques qui se définissent par le fait que leur structure temporelle, c'est-à-dire leur orientation et leur

Le travail du collectif\_fact s'inscrit dans un espace transdisciplinaire tout en l'évitant. Il s'agit pour eux de tenter d'échapper à toute forme de hiérarchisation de contenus mais aussi de redéfinir et de questionner les limites inhérentes à toute tentative de déhiérarchisation. Ceci les amènent, à travers des actions simples et précises, à aller à l'encontre d'une position qui se voudrait trop définie tout en ouvrant des perspectives narratives, des éventualités possibles, que le spectateur peut prendre, ou non.

Si toutes les disciplines communiquent ensemble, c'est au niveau de ce qui ne se dégage jamais pour soi-même, mais qui est comme engagé dans toute discipline créatrice, à savoir la constitution des espace-temps. D'autant

plus que pour échapper à l'anecdotique, il existe une ressource: la vidéo, et avec elle les diverses formes de programmation plastique, qui introduisent le verbe au cœur même du monde tabulaire des objets, et constituent donc une extraordinaire chance pour donner à l'événement plastique, en lui-même si fluide, une profondeur et une densité qui pourrait lui manquer.

Il convient de passer du bon temps au visionnage critique et rigoureux des rhétoriques du flux issues des déconstructions-réassemblages du collectif\_fact, qui sont autant de contre-propositions dessinant une nouvelle géographie – désaxée – du monde et de ses images. L'effet de réification qu'elles produisent ne s'exerce jamais aussi intensément

que lorsqu'il s'applique à des pratiques qui se définissent par le fait que leur structure temporelle, c'est-à-dire leur orientation et leur rythme, est constitutive de leur sens: toute manipulation de cette structure, inversion, accélération ou ralentissement, leur fait subir une déstructuration, irréductible à l'effet d'un simple changement d'axe de référence. Cette situation esthétique renvoie de façon très précise à la projection consciente d'un modèle artistique déterminé, c'est-à-dire à la reconnaissance d'une ressemblance. L'omniprésence de la métaréférence cinématographique dans les vidéos du collectif\_fact est du reste brutalement dévoilée par la voix de Hitchcock qui actionne le cours des choses: In case you seem to recognize parts of the story... don't be alarmed. It's familiar because

rythme, est constitutive de leur sens: toute manipulation de cette structure, inversion, accélération ou ralentissement, leur fait subir une déstructuration, irréductible à l'effet d'un simple changement d'axe de référence. Cette situation esthétique renvoie de façon très précise à la projection consciente d'un modèle artistique déterminé, c'est-à-dire à la reconnaissance d'une ressemblance. L'omniprésence de la métaréférence cinématographique dans les vidéos du collectif\_fact est du reste brutalement dévoilée par la voix de Hitchcock qui actionne le cours des choses: In case you seem to recognize parts of the story... don't be alarmed. It's familiar because it's a classic of its kind.

Ainsi, leurs œuvres filmiques deviennent réflexives dans la mesure où l'on peut lire dans le jeu usuel des formes dont elles sont faites les rapports de force et de domination dont est fait Hollywood. Mais, bien qu'œuvres singulières, elles participent à un sous-genre du film noir à tout jamais attaché à Alfred Hitchcock par la façon dont il projette une certaine lumière sur les procédés discursifs les plus fréquemment utilisés à Hollywood jusqu'à en démonter leur mécanisme. Le danger pour l'artiste – comme pour l'analyste – est ici bien sûr de se vivre comme « au-dessus de tout ça », alors que quoi qu'il en dise ou pense, « ça » le façonne et le travaille lui aussi.

Il est de bon ton de mépriser le traitement de la psychanalyse par Hollywood en général et par Hitchcock en particulier. C'est oublier un peu vite que l'école américaine de psychanalyse a profité rapidement des enseignements de Freud et qu'elle est très en vogue parmi les intellectuels.

it's a classic of its kind.

Ainsi, leurs œuvres filmiques deviennent réflexives dans la mesure où l'on peut lire dans le jeu usuel des formes dont elles sont faites les rapports de force et de domination dont est fait Hollywood. Mais, bien qu'œuvres singulières, elles participent à un sous-genre du film noir à tout jamais attaché à Alfred Hitchcock par la façon dont il projette une certaine lumière sur les procédés discursifs les plus fréquemment utilisés à Hollywood jusqu'à en démonter leur mécanisme. Le danger pour l'artiste – comme pour l'analyste – est ici bien sûr de se vivre comme « au-dessus de tout ça », alors que quoi qu'il en dise ou pense, « ça » le façonne et le travaille lui aussi.

Il est de bon ton de mépriser le traitement de la psychanalyse par Hollywood

en général et par Hitchcock en particulier. C'est oublier un peu vite que l'école américaine de psychanalyse a profité rapidement des enseignements de Freud et qu'elle est très en vogue parmi les intellectuels. Cette utilisation de la psychanalyse fort répandue permettrait de jeter quelque lumière sur des énigmes présentées par les personnages des vidéos du collectif\_fact ou suscitées par leurs architectures intérieures. Ou en tous cas de soulager le spectateur de sa perplexité devant certains passages. Cette approche consiste en fait à prendre pour un tout une partie d'un personnage, c'est-à-dire, ce qu'on en voit dans le film, et à pratiquer à son égard ce que tout clinicien se garde bien de faire: sauter hâtivement à des conclusions. Mais que peut-on faire d'autre, si tant est que tout ce que le cinéaste

Cette utilisation de la psychanalyse fort répandue permettrait de jeter quelque lumière sur des énigmes présentées par les personnages des vidéos du collectif\_fact ou suscitées par leurs architectures intérieures. Ou en tous cas de soulager le spectateur de sa perplexité devant certains passages. Cette approche consiste en fait à prendre pour un tout une partie d'un personnage, c'est-à-dire, ce qu'on en voit dans le film, et à pratiquer à son égard ce que tout clinicien se garde bien de faire: sauter hâtivement à des conclusions. Mais que peut-on faire d'autre, si tant est que tout ce que le cinéaste donne comme pâture à notre pulsion épistémophilique, ce sont des bribes ? Et que dire lorsque ces bribes éparées sont elles-mêmes utilisées pour composer le corps monstrueux qui servira de véhicule à la vidéo Ways of Worldmaking ?

Toutefois, il n'est pas question d'invoquer une histoire ou de la récuser. La question n'est pas de savoir si l'histoire est vraie ou si elle est fautive, la question est de savoir si elle est importante, si elle est intéressante, et si elle est belle. Tout a une histoire. La philosophie raconte des histoires faites de concepts. Le cinéma quant à lui raconte des histoires avec des blocs de mouvements-durée, et assure aussi l'idée, tellement cinématographique, de la disjonction du voir et du parler. Contrairement à la plupart des rêves, et certainement contrairement à la littérature, un film comporte par lui-même une saturation sensorielle de la vue et de l'ouïe analogue à celle qu'occasionne un trauma. Mais revenons-en à la disjonction cinématographique dont les ressorts se présentent ainsi: une voix parle de quelque chose, et en

donne comme pâture à notre pulsion épistémophilique, ce sont des bribes ? Et que dire lorsque ces bribes éparées sont elles-mêmes utilisées pour composer le corps monstrueux qui servira de véhicule à la vidéo Ways of Worldmaking ?

Toutefois, il n'est pas question d'invoquer une histoire ou de la récuser. La question n'est pas de savoir si l'histoire est vraie ou si elle est fautive, la question est de savoir si elle est importante, si elle est intéressante, et si elle est belle. Tout a une histoire. La philosophie raconte des histoires faites de concepts. Le cinéma quant à lui raconte des histoires avec des blocs de mouvements-durée, et assure aussi l'idée, tellement cinématographique, de la disjonction du voir et du parler. Contrairement à la plupart des rêves, et certainement contrairement

à la littérature, un film comporte par lui-même une saturation sensorielle de la vue et de l'ouïe analogue à celle qu'occasionne un trauma. Mais revenons-en à la disjonction cinématographique dont les ressorts se présentent ainsi: une voix parle de quelque chose, et en même temps qu'on nous fait voir autre chose, puis enfin, ce dont on nous parle est sous ce qu'on nous fait voir. Le théâtre pourrait assumer les deux premières propositions mais, même en brisant le quatrième mur, la troisième lui reste inaccessible, car dans celle-ci la parole s'élève dans l'air, en même temps que la terre qu'on voit s'enfoncer de plus en plus. Et si la terre et la voix nous parlent de cadavres, c'est toute la lignée des cadavres qui vient prendre place sous la terre, si bien qu'à ce moment là, le moindre frémissement de

même temps qu'on nous fait voir autre chose, puis enfin, ce dont on nous parle est sous ce qu'on nous fait voir. Le théâtre pourrait assumer les deux premières propositions mais, même en brisant le quatrième mur, la troisième lui reste inaccessible, car dans celle-ci la parole s'élève dans l'air, en même temps que la terre qu'on voit s'enfonce de plus en plus. Et si la terre et la voix nous parlent de cadavres, c'est toute la lignée des cadavres qui vient prendre place sous la terre, si bien qu'à ce moment là, le moindre frémissement de vent sur la terre déserte que nous avons sous les yeux, le moindre creux, tout cela prend sens.

L'apparition de cet espace souterrain, symbolisé par la cave dans *A Story like no Other*, renforce le sentiment d'une révélation qui, de façon métaphorique, convoque sa propre ruine sa propre négation, et laisse le spectateur s'efforcer vainement de rassembler les tropes et les paradigmes démantelés. Mais du moins un film connaît-il une fin, à l'instar d'un rêve, et implique, quand l'écran fond au noir, une sortie relative hors de l'espace psychique où le spectateur-rêveur s'est trouvé plongé. On pourrait dire que ce type d'expérience n'est pas qu'une expérience de solitude communicationnelle, dans la mesure où elle revient à éprouver un spectacle ou un objet comme s'il avait été organisé intentionnellement. Le réalisateur fait tout son possible pour induire chez le spectateur un brouillage des contours de son monde et une modification transitoire de son sentiment d'identité. C'est son rôle, son mandat et son art que de manipuler l'univers psychique du spectateur. Pour ce, tous les moyens sont bons qui n'occasionneront pas une

fermeture du spectateur, et donc le tarissement des entrées, pour cause de non-pertinence ou d'invraisemblance.

Les vidéos du collectif *\_fact* sont comme une fiction légale qui nous autorise à enquêter sur notre propre identité et sur sa formation historique. Vrai ou faux, se réfugier là, et imaginer quelque chose qui nous appartienne. Cette communication totémique, poussée à son paroxysme dans *The Fixer*, réalise l'identification au père mort, redouté et admiré, c'est-à-dire devenu la loi symbolique. Et donc, la question du «meurtre», du «meurtrier» de «qui a tué» et de «qui est réellement mort», nous rappelle également la psychanalyse mais aussi plus profondément une des questions fondamentales qui traversent toute la littérature occidentale de Sophocle à Hermann Broch, d'Œdipe aux sonnambules où invariablement il s'agit de savoir qui est le meurtrier et c'est invariablement celui qui a posé la question.

Ceci dit, même si le regard peut piéger le sujet, le sujet peut dompter le regard. C'est là la fonction de l'écran : négocier que le regard soit déposé comme on parle de déposer les armes. En effet, Lacan imagine le regard comme étant non seulement maléfique, mais comme violent, comme une force capable de paralyser, et même de tuer, si elle n'a pas d'abord désarmé. Ainsi, dans l'urgence, le faire-image est apotropaïque : les gestes arrêtent l'arrêt du regard avant le fait, comme le met en scène si frontalement Hitchcock presents.

Or Lacan définit le traumatique comme un rencontre

poussée à son paroxysme dans *The Fixer*, réalise l'identification au père mort, redouté et admiré, c'est-à-dire devenu la loi symbolique. Et donc, la question du «meurtre», du «meurtrier» de «qui a tué» et de «qui est réellement mort», nous rappelle également la psychanalyse mais aussi plus profondément une des questions fondamentales qui traversent toute la littérature occidentale de Sophocle à Hermann Broch, d'Œdipe aux sonnambules où invariablement il s'agit de savoir qui est le meurtrier et c'est invariablement celui qui a posé la question.

Ceci dit, même si le regard peut piéger le sujet, le sujet peut dompter le regard. C'est là la fonction de l'écran : négocier que le regard soit déposé comme on parle de déposer les armes. En effet,

Lacan imagine le regard comme étant non seulement maléfique, mais comme violent, comme une force capable de paralyser, et même de tuer, si elle n'a pas d'abord désarmé. Ainsi, dans l'urgence, le faire-image est apotropaïque : les gestes arrêtent l'arrêt du regard avant le fait, comme le met en scène si frontalement Hitchcock presents.

Or Lacan définit le traumatique comme un rencontre manquée avec le réel. En tant que manqué, le réel ne peut être représenté ; il ne peut qu'être répété, il doit même être répété. La répétition n'est pas la reproduction. Au contraire, la répétition sert à faire écran au réel perçu comme traumatique. Mais ce besoin-là renvoie également au réel et c'est là que le réel crève l'écran de la répétition. À

manquée avec le réel. En tant que manqué, le réel ne peut être représenté ; il ne peut qu'être répété, il doit même être répété. La répétition n'est pas la reproduction. Au contraire, la répétition sert à faire écran au réel perçu comme traumatique. Mais ce besoin-là renvoie également au réel et c'est là que le réel crève l'écran de la répétition. À travers ces trous ou ces passages ménagés dans le quatrième mur, il nous semble presque toucher le réel, ce réel que la répétition à la fois éloigne et précipite vers nous. Les manœuvres de la répétition restent alors le moyen de rouvrir l'horizon d'un possible narratif que le récit à suspense semblait avoir fermé. Le suspense du récit, reprenant et répudiant en même temps les images mentales que le récit à suspense avait suscitées et développées, en dépose d'autres alors dans la mémoire du spectateur : non sans "iconoclasme narratif", répétition, variations et détournements apparaissent ainsi comme un instrument assez inattendu mais certainement décisif de la progression visuelle. Du reste cette technique simple peut également s'appliquer aux écrits prétendument critiques, comme le montre le présent texte, presque exclusivement composé à partir de phrases détournées, empruntées à de nombreux auteurs d'horizons divers.

Pour autant, il s'agit de ne pas perdre de vue que la répétition constitue la structure fondamentale de l'art de la communication. Rappelons-le, une information est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes sensés devoir croire. Indépendamment de ces mots d'ordre, et de la transmission de ces mots d'ordre, il n'y a pas de communication, il n'y a pas d'information.

travers ces trous ou ces passages ménagés dans le quatrième mur, il nous semble presque toucher le réel, ce réel que la répétition à la fois éloigne et précipite vers nous. Les manœuvres de la répétition restent alors le moyen de rouvrir l'horizon d'un possible narratif que le récit à suspense semblait avoir fermé. Le suspense du récit, reprenant et répudiant en même temps les images mentales que le récit à suspense avait suscitées et développées, en dépose d'autres alors dans la mémoire du spectateur : non sans "iconoclasme narratif", répétition, variations et détournements apparaissent ainsi comme un instrument assez inattendu mais certainement décisif de la progression visuelle. Du reste cette technique simple peut également s'appliquer aux écrits prétendument critiques,

comme le montre le présent texte, presque exclusivement composé à partir de phrases détournées, empruntées à de nombreux auteurs d'horizons divers.

Pour autant, il s'agit de ne pas perdre de vue que la répétition constitue la structure fondamentale de l'art de la communication. Rappelons-le, une information est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes sensés devoir croire. Indépendamment de ces mots d'ordre, et de la transmission de ces mots d'ordre, il n'y a pas de communication, il n'y a pas d'information. Ce qui revient à dire que l'information, c'est exactement le système du contrôle. Il est nécessaire d'insister sur cette évidence, car elle nous concerne particulièrement

Ce qui revient à dire que l'information, c'est exactement le système du contrôle. Il est nécessaire d'insister sur cette évidence, car elle nous concerne particulièrement aujourd'hui. La narrativité cinématographique telle qu'elle s'est instaurée dans l'histoire du cinéma, apparaît comme l'un des moyens majeurs de la production de subjectivité. Un film pénétrant dans une psyché individuelle, c'est l'entrée en elle d'un cheval de Troie.

Heureusement ou malheureusement, les figures inconscientes du pouvoir et du savoir ne sont pas des universaux. Elles sont attachées à des mythes de référence profondément ancrés dans la psyché, mais qu'on peut aussi infléchir dans des voies libératrices. La subjectivité demeure aujourd'hui massivement contrôlée par des dispositifs de pouvoir et de savoir qui mettent les innovations techniques, scientifiques et artistiques, au service des figures les plus rétrogrades de la socialité. Et pourtant, d'autres modalités de production subjective — celles-là processuelles et singularisantes — sont concevables. Ces formes alternatives de réappropriation existentielle et d'auto-valorisation peuvent devenir demain la raison de vie des collectivités humaines et des individus qui refusent de s'abandonner à l'entropie mortifère caractéristique de la période que nous traversons.

En conclusion, la distance critique ne va pas de soi et doit être repensée ; rien ne sert de pleurer ou de célébrer sa disparition supposée. Souvent, ceux qui la pleurent idéalisent un âge mythique de critique authentique alors que ceux

aujourd'hui. La narrativité cinématographique telle qu'elle s'est instaurée dans l'histoire du cinéma, apparaît comme l'un des moyens majeurs de la production de subjectivité. Un film pénétrant dans une psyché individuelle, c'est l'entrée en elle d'un cheval de Troie.

Heureusement ou malheureusement, les figures inconscientes du pouvoir et du savoir ne sont pas des universaux. Elles sont attachées à des mythes de référence profondément ancrés dans la psyché, mais qu'on peut aussi infléchir dans des voies libératrices. La subjectivité demeure aujourd'hui massivement contrôlée par des dispositifs de pouvoir et de savoir qui mettent les innovations techniques, scientifiques et artistiques, au service des figures les plus rétrogrades

de la socialité. Et pourtant, d'autres modalités de production subjective — celles-là processuelles et singularisantes — sont concevables. Ces formes alternatives de réappropriation existentielle et d'auto-valorisation peuvent devenir demain la raison de vie des collectivités humaines et des individus qui refusent de s'abandonner à l'entropie mortifère caractéristique de la période que nous traversons.

En conclusion, la distance critique ne va pas de soi et doit être repensée ; rien ne sert de pleurer ou de célébrer sa disparition supposée. Souvent, ceux qui la pleurent idéalisent un âge mythique de critique authentique alors que ceux qui la célèbrent voient dans la distance critique un instrument de domination déguisé. En cela,

