

Jean-Louis Boissier

Le linéaire actif

Remarques sur les *Field-Works* de Masaki Fujihata

Le cours de Paul Klee pour le Bauhaus, un cahier de notes et de dessins dont on dispose d'une très belle édition en fac-similé, s'ouvre sur la proposition d'un « linéaire actif » [*Linear aktiv*] (1), déclinée en « ligne libre » [*freie Linie*], « ligne d'accompagnement » [*begleitende Linie*], « lignes annexes avec ligne principale imaginaire » [*Nebenlinien, die Hauptlinie imaginär*]. Il décrit ensuite une « nouvelle ligne [qui] par contre a un délai à respecter, elle veut aller si possible rapidement vers 1 puis vers 2 vers 3, etc. On parlera ici plutôt d'un déplacement pour affaires que d'une promenade. [...] Mais aussi bien la ligne libre que cette ligne déterminée sont de type purement actif. »

Les *Field-Works* de Masaki Fujihata doivent être vus ainsi : un linéaire actif, des lignes présentant des formes d'accompagnement, des lignes d'autant plus actives qu'elles ont des passages à relier. Regardons ces lignes, sur le vaste écran de rétroprojection stéréoscopique. Nous sommes équipés de lunettes polarisantes et cet écran nous apparaît comme un espace scénique, un vide obscur qu'occupe dans sa profondeur tout un ensemble de lignes et une foule de panneaux, comme plantés dans ce paysage, qui affichent des images photographiques dont on comprendra très vite qu'il s'agit des images initiales de séquences vidéo.

Il y a d'abord une ligne blanche, complexe, démultipliée, enchevêtrée sur elle-même, celle sur laquelle s'accrochent les images. Il s'agit de la trace du preneur de vues, de Masaki Fujihata, *performer* équipé d'un sac à dos surmonté d'un récepteur GPS (Global Positioning System), d'une caméra vidéo très légère équipée d'un objectif grand angle à laquelle sont fixés un micro directionnel, un ordinateur de poche et une boussole électronique.

Déjà, en 1992, dans la tradition des « déformations » des vues de Hokusai, Masaki Fujihata donnait des « vues du Mont-Fuji » construites à partir de l'enregistrement, à l'aide d'un GPS couplé à un ordinateur portable, des

trajectoires de l'ascension du mont. Ce travail s'inscrivait dans le projet *Impressing Velocity* où Fujihata cherchait à faire entrer dans l'image la marque du déplacement de l'observateur. Les lignes de ce paysage, si elles donnaient à voir une montagne, ne devaient rien à l'optique mais elles figuraient l'inscription dans le temps de trajets particuliers. Le sommet, là où les neiges s'effacent dans les nuages, était marqué d'un hérissément de pics qui traduisaient le ralentissement, la fatigue des marcheurs. À ce graphe tridimensionnel étaient déjà attachées des vidéos prises aux points correspondants du terrain. Dans la série des *Field-Works*, Fujihata apporte à ce dispositif une dimension nouvelle, celle de l'enregistrement et de la restitution des angles de vue de la caméra, c'est-à-dire encore du comportement du cameraman. À l'association comescope, GPS et ordinateur de poche, Fujihata ajoute en effet un quatrième appareil, une boussole électronique spéciale agissant aussi comme accéléromètre, qui permet d'enregistrer à chaque instant les rotations et translations de la caméra. Chaque projecteur virtuel, indiqué par le tracé en pyramide de son champ de projection, va ainsi se mouvoir dans l'espace et restituer les mouvements de la caméra et de son cadreur. Toutes les séquences coexistent donc, distribuées dans la perspective, comme installées sur des écrans ayant leur vie propre.

La prise de vue est une empreinte et sa trajectoire est elle-même une empreinte, la trace d'un véhicule qui est passé. Comme la voiture qui équipe, tout autant que l'appareil photographique, les photographes de la mission photographique que leur confie la Farm Security Administration (1935-1942), Walker Evans, Arthur Rothstein, Jack Delano, Dorothea Lange, le dispositif de Masaki Fujihata est d'abord un véhicule, tout entier assimilable à un véhicule. « Allez-y en Nikon » disait une publicité des années quatre-vingt. Il s'agit bien de prise de vue. Et le numérique n'enlève rien à l'affaire, bien au contraire, nous sommes toujours dans le photographique.

À cette ligne de capture, à cette ligne blanche de l'exploration tortueuse de l'Alsace – plus de mille kilomètres en voiture et à pied en près de trois semaines – s'articule une ligne orange, d'apparence plus abstraite, la frontière, trouvée quant à elle sur Internet. Fujihata le constate, dans cette zone entre l'Allemagne et la France, la conscience d'une démarcation entre deux pays est devenue très

faible. La frontière linguistique est diffuse, celle des activités économiques aussi, la frontière politique s'efface. C'est précisément ce qui oriente Fujihata dans sa volonté de rencontres et d'interviews. Il pose des questions comme : « pourquoi passez-vous de l'autre côté ? ». Alors d'autres lignes sont là, sans être littéralement tracées et visibles. Ce sont les trajectoires multiples de toutes les personnes croisées, interpellées, interrogées et suivies par *The Man with the Camera* — Fujihata se désigne ainsi (2).

Mais une autre ligne d'accompagnement encore va se révéler, subtile, impérieuse mais invisible, c'est celle qui guide la traversée du paysage, parfois toboggan, parfois animal flairant une piste, passant d'une vue d'oiseau à la proximité la plus impliquée auprès des gens et dans les conversations. Cette ligne — je la nommerai ligne de lecture — est le puissant travelling avant ou arrière d'une caméra virtuelle qui porte constamment l'incidence de notre regard sur un monde, qui nous offre une vision perspectiviste non pas d'un territoire mais de sa carte complexe que l'on verra aussi comme une vaste salle de projection présentant autant d'écrans qu'il y a de fragments de films.

Le véritable « linéaire actif » est ici. Je me plais à souligner sa linéarité, c'est-à-dire qu'elle ne présente aucun embranchement, aucune bifurcation. Pour autant c'est la ligne de l'interactivité, ce à quoi Fujihata décide de réduire l'interactivité et ses promesses d'ouverture. Cette ligne est arbitraire et c'est en définitive une ligne de montage, mais celle d'un cinéma montré plutôt que monté, ou alors monté au sens de l'agencement spatial, de l'accrochage, de l'exposition. En tournant un simple disque de verre disposé sur une colonne devant l'écran on pourra rapprocher ou éloigner de l'écran qui le coupe l'espace virtuel entier, avec les séquences vidéo en attente d'activation. On verra et entendra celles dont on est le plus proche et qui jouent alors simultanément. Le vide de l'espace de projection fait coexister tous les segments d'interviews en les classant selon une série de zones et de nœuds. Ce noir infini exprime paradoxalement les limites des vues enregistrées. Si chacun des films est une rencontre singulière — pourquoi ça, ici, à ce moment là ? J'ai été là, étant là, je ne pouvais être ailleurs —, la ligne virtuelle destinée aux futur regardeurs est la véritable signature de Fujihata, une calligraphie, un tag. Mais il faudra peut-être reconnaître dans l'invention d'un tel hyper-écran et de sa ligne de lecture un

modèle tout aussi universel que le cinématographe. Je proposerai au moins, pour l'avoir approché moi même (3), le principe d'une piste relationnelle : à côté de la bande image, de la piste son, une piste du programme gouverne l'apparition des images et des sons avec une variabilité spatiale, temporelle et relationnelle que ne connaissait pas le projecteur cinématographique. Elle est à même de régler les déplacements relatifs de l'image sur l'écran ou dans un espace d'affichage et d'en assurer le potentiel interactif. Si cette troisième piste, la piste relationnelle, relève elle aussi de l'enregistrement, elle sera homogène à celles de l'image et du son et elle remontera, dans le dispositif, de la diffusion vers la production, c'est à dire jusqu'au contact avec un réel dont elle contribuera à rendre compte. L'interactivité fait de la relation une image, relation restituée mais aussi relation saisie.

À cet endroit de la description des recherches de Fujihata, je dois évoquer une expérience observée de près et encore en train de se faire. *GPS-Movies* (4) présente, en diptyque sur un écran informatique, une vidéo prise par une webcam fixée à un ordinateur portable équipé d'un GPS et la trace cartographique, dans un espace en perspective, de la trajectoire de cet assemblage d'appareils. Cette juxtaposition produit un malaise : il est difficile de concevoir ou d'admettre que les deux images sont en exacte corrélation spatiale et temporelle. Certes, l'image vidéo est animée de mouvements chaotiques que le GPS ne restitue pas. Mais il y a autre chose. Si l'image vidéo a la transparence ordinaire de sa perspective, elle apparaît aussi d'une opacité inhabituelle. C'est que l'espace tridimensionnel qui lui est confronté produit une transparence toute autre. La trace linéaire contient un avant et un après, on y lit d'où l'on vient et où l'on va. Il y a bien une manière de travelling avant dans chaque partie du diptyque, mais leur similitude de perspective est trompeuse. D'un côté, si les apparences se lisent sans ambiguïté dans leur profondeur, elles se renouvellent sans cesse et ne disent rien de sûr quant à leur futur immédiat. De l'autre il y a une ligne qui donne à voir une profondeur mais dont la forme topographique est aussi et d'abord une ligne de temps. D'un côté la transparence optique s'est muée en substance opaque, de l'autre la trace historique fait paysage.

Peut-être faudrait-il retourner vers la profondeur de champ assimilée à une profondeur de temps, comme dans *Citizen Kane* ou comme dans les chambres des nus de Bill Brandt, pour comprendre comment les deux types de perspective peuvent se confondre. Aujourd'hui *Field-Work@Alsace* trouve le moyen de les employer l'une et autre distinctement et ensemble. Mais, pour y revenir, je passerai par Duchamp. Le grand écran translucide de Fujihata est un Grand-Verre. Comme dans celui de Duchamp, ce qui s'affiche en trois dimensions relève de la projection d'un objet à quatre dimensions. Ce que j'ai nommé ligne de capture, comme ce que j'ai nommé ligne de lecture, y est figuré avec une dimension qui est le temps. Non pas le temps lui-même, qui ne saurait être confondu avec une dimension spatiale, mais sa représentation, sa trace. Dès lors, dans l'espace tridimensionnel où se donne à explorer *Field-Work@Alsace*, parce qu'elle est utilisée à projeter le temps, une dimension semble manquer au volume. Mais ce manque garantit à l'espace sa transparence temporelle. C'est pour cela aussi que les vidéos ne peuvent être que fragmentaires. C'est parce qu'elles ont été interrompues qu'elles peuvent apparaître simultanément. Avec le principe qui veut que chaque image soit à sa place dans l'espace-temps, ne jamais arrêter la caméra conduirait à une matière vidéo dont on a une idée en se reportant aux images de Berlin produites par Joachim Sauter et Dirk Lüsebrink pour *The Invisible Shape of Things Past*, 1995 (5), ou encore aux « objets spatio-temporels » de Tania Ruiz (6). Ce sont des volumes stratifiés, denses et opaques, qui ne s'offrent à la lecture que par un feuilletage ou un creusement, une opération d'ordre géologique.

Face à l'hypothèse, trop généralement admise, qui assimile le cinéma interactif à la notion d'arborescence, Fujihata adopte la figure d'une constellation d'entités simultanées, séquences classiquement linéaires et revendiquées comme telles des interviews captées sur le terrain. Il y a d'une part une volonté de laisser tourner la caméra, de préserver l'intégrité et la longueur du plan, qui fait écho aux préceptes d'un « cinéma-vérité » déjà ancien et à ceux d'un cinéma actuel de la dynamique maintenue et de la répétition programmée, proche des jeux vidéo, qu'illustre Gus Van Sant. Il y a aussi, et de façon non contradictoire, cette disjonction de la continuité totale, cette ouverture, ces vides, ces entre-deux qui permettront une disposition éclatée, et, chose

impossible au cinéma, la co-présence effective de l'ensemble des fragments offerts au regardeur, l'accès aléatoire à chacun d'eux.

Si, on l'a vu, Fujihata fait référence au Vertov de *L'Homme à la caméra*, peut-être pour la polyvision d'une « machine-œil », il s'en écarte radicalement en renonçant aux effets de montage. Le GPS n'est pas l'instrument de surveillance que l'on croit souvent. Il se situe par rapport aux satellites en mesurant les infimes différences des temps de réceptions des signaux horaires qui lui proviennent de ces satellites. C'est un récepteur qui indique où il se trouve et quand. Les coordonnées géographiques planétaires sont indéfectiblement associées à un temps absolu. C'est l'instrument parfait des rendez-vous, nouvelle référence à Duchamp puisque chez lui le « rendez-vous » est une occurrence dans l'espace-temps, une version du ready-made, une œuvre possible. On comprend que la disjonction des plans préserve et radicalise l'inscription de la chronologie. Mais c'est ici sous une forme distanciée et à vrai dire très ironique. Avec ces écrans qui s'agitent et qui se présentent toujours de biais, qui vont jusqu'à s'imbriquer les uns dans les autres, Fujihata se moque de lui même, reporter naïf et obstiné, travesti, masqué. Je pense à l'« observation participante » (7) de Jean Rouch. Son « ciné-transe » fait de la caméra un masque parmi les masques. Serge Daney dit que c'est pour « prendre date » (8). La chronique des cérémonies soixantaines du Sigui, filmées dans leur cycle de sept années à partir de 1967, donne lieu à un nouveau rendez-vous soixante ans plus tard, et à un contrat pour 240 ans. Distribuant des caméras équipées de GPS à des marcheurs qui font le tour de l'île de Mersea (9) pour qu'ils ajoutent leurs images mais aussi leurs traces au graphe en forme hélice qui se construit ainsi d'année en année, Fujihata invente une collectivité d'images en forme de monument, où il imagine de futures générations venant retrouver leur passé. Lorsque je l'interroge sur l'idée d'un « cinéma interactif », Masaki Fujihata insiste sur le caractère paradoxal de son procédé. La mise en mémoire de l'événement subjectif qu'est la prise de vues est distincte des images elles-mêmes. Elle permet une mise à distance, « une représentation totalement objective » (10). On sait que Deleuze sauve le mot « cinéma-vérité » en décrivant les « puissances du faux » et en annonçant que « ce qui doit être filmé, c'est la frontière, à condition qu'elle ne soit pas moins franchie par le

cinéaste dans un sens que par le personnage réel dans l'autre » (11). On sait aussi que le prototype du « cinéma-vérité », le film *Chronique d'un été* (1960), a vu un différend se former entre ses deux auteurs, Edgar Morin et Jean Rouch. Edgar Morin attendait de Jean Rouch qu'il filme en ethnologue les personnages révélateurs d'une crise qui s'annonçait en France et qu'il avait choisis en sociologue. Mais, écoutant leurs récits, trente en plus tard (12), on comprend que Jean Rouch avait choisi de faire « plus modestement, de l'ethnographie, du graphos et pas du logos ». Alors qu'Edgar Morin parlait d'« assassinat du temps réel » lorsque l'on coupe la longueur des prises, Rouch pensait qu'on peut les fragmenter pour raconter l'histoire des gens et se passionnait pour « une sorte d'invention permanente » dans laquelle l'usage des nouvelles techniques devait jouer le rôle central. Il est frappant de voir ce tournage raconté par lui comme une aventure technique alors que le film, et son tournage même, se veulent politiques. L'emploi d'une caméra 16 mm très légère, prototype régulièrement modifié au cours du tournage (13), l'expérimentation d'un son synchrone portable, la contribution de Michel Brault, opérateur virtuose suivant les personnages caméra à l'épaule, utilisant un objectif de très grand angle réputé interdit, des magasins de pellicule plus longs et rapidement changés, une sensibilité poussée de façon à filmer sans lumières, tout cela a été intégré et amplifié à un point extrême par la vidéo d'aujourd'hui, y compris celle, massivement répandue, des amateurs, qui est aussi celle de Fujihata.

Ce qu'a produit Masaki Fujihata depuis vingt ans est d'une incroyable diversité. S'il est classé parmi les artistes des nouveaux médias, il n'est certainement pas l'artiste d'un médium particulier. C'est pourquoi il peut déclarer aussi nettement : « Je vois l'art des médias non pas tant comme celui qui "utilise" les nouveaux médias mais comme une créativité appliquée à fabriquer ces médias. Si l'on considère que l'art des médias consiste à utiliser les nouveaux médias, on finit par parler d'"art des nouveaux médias" ou d'"art des médias numériques" comme on dit "peinture à l'huile" ou "sculpture". L'essence de l'art des médias n'est pas là mais dans la création de nouveaux médias. C'est pourquoi je crois qu'un nouveau médium doit être trouvé pour chaque œuvre particulière. (14)» Paraphrasant Deleuze qui écrit : « Il ne s'agit pas de faire un roman philosophique, ni de mettre de la philosophie dans un roman. Il s'agit de

faire de la philosophie en romancier, être romancier en philosophie. (15)», je propose cette formule que m'inspire Masaki Fujihata : il ne s'agit pas de faire un art des nouveaux médias, ni de mettre des nouveaux médias dans l'art. Il s'agit de faire des nouveaux médias en artiste, être artiste en nouveaux médias.

NOTES :

1. *Linear aktiv*, pages 8 à 14, Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Schwabe & Co. AG, Bâle, Stuttgart, 1979, et sa version française : *Cours du Bauhaus, Weimar 1921-1922, Contributions à la théorie de la forme picturale*. Édition française : Musées de Strasbourg et Hazan, 2004.

[*Diese neue Linie hingegen ist befristet, will möglichst rasch nach 1 dann nach 2 nach 3 u.s.w. Man Kann eher von einem Geschäftsgang reden, als von einem Spaziergang. Die Geraden bezeugen es. Aber sowohl die freie als die befristete Linie sind rein aktiver Typ.*]

2. Voir *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, ZKM/MIT Press, 2002, pp. 416-427.

3. Voir Jean-Louis Boissier, « L'image-relation », *La Relation comme forme*, Mamco, Genève, 2004.

4. *GPS-Movies*, projet de recherche conduit par Daniel Sciboz dans le contexte de l'exposition *Jouable* et d'une collaboration entre l'Université Paris 8 et la Haute école d'art et de design de Genève en octobre 2004.

5. Voir *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, ZKM/MIT Press, 2002, pp. 436-439.

6. Tania Ruiz, *Éphémère*, 2000; *Le Coin de rue*, 2000; *La Cage*, 2002.

7. Jean Rouch, entretiens avec Nicole Echard, émissions de France Culture, 1988.

8. Serge Daney entretiens avec Jean Rouch, *Microfilms*, « Jean Rouch ou l'art de prendre date », émissions de France Culture, 22 et 29 avril 1990.

9. *Mersea Circle*, Mersea island, Essex, 2003.

10. Entretien enregistré par moi à Tokyo, 16 mars 2003.

11. Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'Image-temps*, Minuit, Paris, 1985, pp. 197-200.

12. *Chronique d'un été*, série de 25 émissions de France Culture, 1991, rediffusée au cours de l'été 2004. Auteur et producteur : Jean-Pierre Pagliano.

13. Caméra construite par André Coutant.

14. Masaki Fujihata, entretien avec Tetsuya Ozaki, *Art it*, « Wat Is Media Art ? », 2005, vol. 3, N° 1, Tokyo. [« I see media art not so much as "using" new kinds of media as the creativity to "make" those media. If you take the view that using new media constitutes media art, you end up talking about "new media art" and "digital media art" in the same way people refer to "oil painting art" or "art sculpture". The essence of media art however lies not here, but in creating new media. I believe therefore that a new medium should be formed with each individual work. »]

15. Gilles Deleuze, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996, p. 68.