

PRÉCISIONS

Grégory Ricoux

Le Pressing, du 5 mars au 12 avril 2013

Pour chacune de ses expositions, le Pressing propose un dossier intitulé « précisions », qui fournit des outils théoriques et des repères historiques à celles et ceux qui désirent approfondir leur visite. Bonne lecture !

LA FORME DES MÉDIA(S)

Ce dossier propose une brève introduction à la pensée de Marshall Mc Luhan, ainsi qu'une présentation de la notion de « Monoforme » élaborée par Peter Watkins. En écho avec l'exposition de Grégory Ricoux au Pressing, ce dossier a pour objectif de permettre une reconsidération de la définition que nous donnons aux média(s) et de préciser les enjeux de leur forme. Conjointement, il propose aux lecteurs de prendre connaissance des réflexions qui ont accompagné l'organisation de l'exposition.

MÉDIUM, MÉDIA, MÉDIAS

Dans sa compréhension la plus générale, le terme *médias* désigne les technologies de diffusion d'information en vue d'une communication. Nous parlons ainsi de « grands médias » (presse, télévision, radio, publicité etc), ou encore de « nouveaux médias » (vidéo, câble, internet etc).

La définition proposée par Marshall Mc Luhan élargit ce sens étroit en désignant les *média*, pluriel latinisant de *medium*, comme des prolongements de l'homme dans le monde. Se retrouvent ainsi rattachés à cette catégorie : la presse, la photographie, la télévision, le cinéma, la radio, la publicité, le téléphone, mais aussi l'électricité, la parole, l'écriture, les nombres, l'estampe, les bandes dessinées, les jeux, le vêtement, le logement, la roue, la bicyclette, l'avion, l'argent, les armes, l'automation etc.

Ces deux orthographes différentes, *médias* et *média*, répondent ainsi à deux compréhensions du terme : selon un usage courant ou dans le sens qui est donné par Mc Luhan. Tout au long de ce dossier, l'orthographe permettra de préciser l'acceptation envisagée et les enjeux qui lui sont attachés.

Quant au terme *medium*, il est lui aussi porteur de confusions. Dans le champ lexical de Mc Luhan, il est le singulier de *média*. Mais il est aussi porteur d'un sens propre au langage artistique. Dans ce contexte, le médium définit le support plastique de création, et désigne ainsi la peinture, la sculpture, la photographie, la vidéo etc.

Ces considérations, loin d'être absconses, permettent de mettre en œuvre un propos qui respecte la polysémie et la complexité des média(s).

MARSHALL MC LUHAN « LE MESSAGE C'EST LE MÉDIUM »

Marshall Mc Luhan, philosophe et sociologue membre de l'école de communication de Toronto, publie en 1964 l'ouvrage intitulé *Pour comprendre les médias*. Il s'agit de l'un des ouvrages fondateurs des études contemporaines sur les médias et leur influence sur l'ensemble de la société. « Le message c'est le médium » est le titre de l'un des chapitres de l'étude de Mc Luhan, et délivre l'essence de sa pensée.

LA PERFORMATIVITÉ DU MÉDIUM

Mc Luhan définit les média comme étant des prolongements de l'homme : d'abord prolongement de notre corps dans l'espace avec les technologies mécaniques (la roue par exemple), puis prolongement de notre système nerveux avec la technologie de l'électricité.

A ce titre, Mc Luhan considère les média comme étant performatifs par leurs formes mêmes. En guise de démonstration, il prend pour exemple le chemin de fer. En tant que médium, c'est-à-dire indépendamment de ce qu'il transporte, le train a créé de nouveaux rapports spatio-temporels, et a amené de nouvelles configurations urbaines et sociales : « le chemin de fer n'a pas apporté le mouvement, le transport, la roue ni la route aux hommes, mais il a accéléré et amplifié l'échelle des fonctions humaines existantes, créé de nouvelles formes de villes et de nouveaux modes de travail et de loisir »¹.

Cette citation avance par ailleurs que la performativité d'un médium repose sur le changement d'échelle qu'il produit. Mc Luhan met en effet le chemin de fer en relation avec d'autres média qui l'ont précédé, notamment la roue et la route, qui sont prolongés et accomplis par le train.

¹ in Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, éd. Seuil, 1977, p. 26

Se profile alors une imbrication complexe des média : « (...) le « contenu » d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium. Le contenu de l'écriture, c'est la parole, tout comme le mot écrit est le contenu de l'imprimé et l'imprimé, celui du télégraphe »¹. De par cette imbrication, la lisibilité de chaque médium n'est pas aisée. Il s'agit là de l'une des principales caractéristiques des média : leur contenu nous en cache la nature, le message qui leur est propre. Le message du médium est la performativité qui lui est inhérente.

Par exemple, la lumière électrique échappe particulièrement à l'attention comme médium, en ce que son message intrinsèque n'est pas identifiable de prime abord. On ne voit la lumière électrique comme médium que lorsqu'elle sert un objectif de communication, signalétique, commercial etc. Dans ce cas, ce n'est pas la lumière elle-même, mais son contenu, et donc un autre médium, qui frappe l'attention. En effet, le message de la lumière électrique (et par extension celui de l'énergie électrique) est distinct des usages que l'on en fait. Il abolit le temps et l'espace dans la société, au même titre que la radio, le télégraphe, le téléphone, la télévision, ou encore internet.

Le médium peut alors se comprendre comme étant un milieu, en ce qu'il est imperceptible, mais agit et crée des systèmes et des cultures dans lesquels vivent les hommes. Les hommes ne sont toutefois jamais conscients des règles fondamentales du milieu dans lequel ils vivent.

Fort de ce constat, Mc Luhan accorde aux arts une position centrale face à ces milieux. Les arts sont des moyens de former la perception et le jugement, ils sont des « contre-milieux » : « ce n'est pas au niveau des idées et des concepts que la technologie a ses effets ; ce sont les rapports des sens et les modèles de perception qu'elle change petit à petit et sans rencontrer la moindre résistance. Seul l'artiste véritable peut affronter impunément la technologie, parce qu'il est expert à noter les changements de perception sensorielle »².

¹ in Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, éd. Seuil, 1977, p. 26

² op. cit, p. 37

Peter Watkins est un cinéaste et critique des médias britannique. Parmi ses réalisations peuvent être cités les films *Edvard Munch* (1973), *Punishment Park* (1971) et *La Commune* (1999). Conjointement, depuis 1960 il étudie le rôle des médias audiovisuels dans la société contemporaine. « La crise des médias » est une analyse achevée en 2003 et mise en ligne sur son site internet¹, sous le titre « Media Crisis ». L'intégralité du texte a été traduit en français et publié par Alain Dichant aux Editions Homnisphères en 2004, puis révisée en 2007.

Dans ses écrits théoriques, Peter Watkins traite les médias audiovisuels de masse (MMA), et principalement le cinéma et la télévision, comme étant un phénomène englobant. De ce fait, il aborde l'ensemble des dimensions des MMA: industrielle, économique, idéologique, éthique, sociale, politique, psychologique, formelle. Chacune de ces dimensions joue un rôle essentiel dans l'hégémonie actuelle des MMA, mais leur forme reste l'enjeu central et fondamental selon Peter Watkins. Il a nommé la forme des MMA « Monoforme ».

La vocation du discours de Peter Watkins est hautement sociétale : la Monoforme a des impacts majeurs et insidieux sur le public, mais elle n'est jamais débattue et la très grande majorité du public n'en a pas conscience. Ce manque de discussion et de transparence est ce que Peter Watkins regrette avant toute autre chose, y compris avant l'existence même des MMA.

La crise des médias pointée par Peter Watkins est celle des rapports existant entre les MMA et le public, rapports qui sont modelés par la Monoforme.

LA MONOFORME

« Monoforme » est un terme forgé par Peter Watkins dans les années 1980. Il désigne un langage spécifique qui structure plus de 95% des messages diffusés par les MMA. Films hollywoodiens, feuilletons, séries policières, soap-opéras, jeux télévisés et talk-shows, clips, émissions de télévision, mais aussi journaux télévisés et la plupart des documentaires sont des variantes de la Monoforme et présentent toutes des similitudes caractéristiques. Erigée en véritable principe, la présence massive de la Monoforme témoigne d'une soumission aux codes rigides et normés qui proviennent directement de l'industrie hollywoodienne.

Sa rhétorique audiovisuelle peut être aisément identifiable et déconstruite. L'emploi de la caméra se caractérise par un perpétuel mouvement qui plonge, bouge, décrit

¹ <http://www.pwatkins.msi.net>

des cercles, tremble etc. Il est relayé par le montage, qui s'appuie sur un torrent d'images, un rythme nerveux, rapide et saccadé, une structure composite et fragmentée. Le montage sonore instaure une forte présence du son, des bruitages et des effets vocaux, aménage des coupures brusques destinées à créer un effet de choc, sature les scènes de musique, et privilégie des formes de dialogue rythmées.

Du point de vue de la structure narrative, la Monoforme se caractérise par des méthodes répétitives et linéaires : des scènes accrocheuses au début, la présentation des personnages principaux, le développement de l'intrigue, divers temps morts et paroxysmes, et enfin le dénouement. Cette structure narrative de base est employée dans l'écrasante majorité des récits qui passent à la télévision et au cinéma.

Peter Watkins propose d'explicitier la Monoforme par le biais d'une grille qui illustre la partie la plus profonde de la Monoforme, à savoir sa structuration du temps et de l'espace. Cette structuration est réalisée au moyen du montage, et est posée sur la structure narrative. Les barres verticales représentent les coupes pratiquées au montage.

| - | - | --- | - | --- | - | - | - | - | - |

IMPACTS DE LA MONOFORME

Ce langage de la Monoforme, agressif et rapide, ne laisse aucune place à l'intervention du spectateur. Il s'impose à lui et ne lui permet pas d'investir un espace et un temps de réflexion. La Monoforme a de ce fait des impacts considérables sur la compréhension des informations et les réactions des spectateurs. Elle provoque une sérieuse diminution de la capacité de concentration, un manque de tolérance pour des processus soutenus et des durées étirées, et un besoin perpétuel et accru de changements.

La Monoforme est adoptée dans l'ensemble des productions des MMA, qu'il s'agisse de films, séries, jeux télévisés ou journaux télévisés, et ce quelle que soit la dimension affective du thème ou du sujet abordé. Elle estompe de ce fait les différences entre les sujets, ou encore entre des réactions affectives qui sans cela seraient peut-être contrastées. Toutes les hiérarchies sont nivelées. « Par conséquent il est de plus en plus difficile d'établir une distinction entre publicité et informations, entre violence réelle et violence simulée, entre acte cynique et acte de compassion ; tout est coulé dans le même moule rigide par les MMA d'aujourd'hui ».

Le langage de la Monoforme est par nature manipulateur et non-objectif. La crise qui l'entoure est alimentée par le fait que la Monoforme est appliquée de façon totalitaire, répressive, contraignante, sans la moindre volonté de débat. « Les effets négatifs des médias audiovisuels de masse ont été immenses et, dans la plupart des cas, dévastateurs, d'autant que nous avons refusé d'en prendre conscience. Si quelqu'un

avait signalé, dans les années 1950, que les réfrigérateurs et les automobiles entraîneraient une pollution globale de la planète en 50 ans, il aurait été tourné en ridicule. Idem pour celui qui aurait affirmé que les cigarettes causeraient la mort de centaines de millions de personnes avant la fin du siècle. Aujourd'hui, en l'an 2000, nous connaissons et admettons les causes et les effets de ces pratiques. Mais en ce qui concerne notre utilisation massive de la culture de masse et de sa Monoforme, à la télévision et dans les films commerciaux, nous avons la même complaisance que nous avons dans les années 1950, à l'égard des déchets toxiques et du tabac. Avec une différence de taille : aujourd'hui, nous en subissons déjà les conséquences, mais il n'y a ni connaissance du problème, ni discussion. Pourquoi ? »

LE CINEMA DE PETER WATKINS : UNE ALTERNATIVE MILITANTE

De par son parti pris formel et ses sujets ouvertement engagés, le cinéma de Peter Watkins a développé en 35 ans une importante force subversive. Peter Watkins est l'inventeur du docu-fiction, qui consiste à employer dans des films de fiction des formes habituellement associées au style documentaire : caméra à l'épaule, interviews, voix-off, etc. Malgré l'adoption de ce vocabulaire documentaire, il nie la possibilité d'une dimension effectivement documentaire, notamment en traitant de sujets qui ne lui sont pas contemporains. Ainsi de *Culloden*, dans lequel il « filme » la bataille éponyme qui s'est déroulée en Ecosse en 1746. Il bouscule ainsi les concepts de « vérité » ou de « réalité cinématographique » tels que les ont instaurés les médias de masse, télévision en tête, et sur lesquels se fondent leur crédibilité et leur légitimité. Par ailleurs, ses dispositifs rappellent constamment la présence de la caméra, et donc d'un point de vue, qui est par essence subjectif. Par ce travail formel, Peter Watkins fait apparaître la dimension foncièrement artificielle des médias audiovisuels.

Peter Watkins cherche à transformer la relation traditionnelle du spectateur avec les films. Il fait notamment exploser les formatages imposés par les MMA, en adoptant des durées inhabituelles (5h45 pour *La Commune*, 50 minutes pour *La Bombe*). Par le biais d'un montage producteur de sens, le public n'est plus considéré comme un récepteur passif à qui l'on doit livrer des vérités simples, mais comme un individu intelligent produisant par lui-même une pensée sur les images. La vérité cinématographique telle qu'il l'envisage relève de l'intégration de son artificialité inhérente, qui, au lieu d'être niée ou minimisée, est comprise comme un paramètre intrinsèque.

NOTES SUR L'EXPOSITION

Le travail de Grégory Ricoux se nourrit, entre autres, des théories de Marshall McLuhan et du cinéma de Peter Watkins. A l'occasion de son exposition au Pressing, il présente deux séries, « Cadres » et « Sans Chiffres ». Ces séries questionnent les journaux, envisagés en tant que média selon l'acceptation de Marshall McLuhan, à savoir en tant que forme à part entière, et non en fonction d'un contenu informatif et communicationnel.

« CADRES », « SANS CHIFFRES »

Afin d'opérer une dissociation du médium journal et de son contenu, Grégory Ricoux s'appuie sur des protocoles. Dans sa série des « Cadres », il déconstruit la trame éditoriale du journal, constituée de cadres et de lignes de texte. Dans la série des « Sans Chiffres », le protocole consiste à découper toutes les informations chiffrées au sein d'une page de journal, pour révéler, par l'absence, la présence massive des nombres et du quantifiable dans nos modèles d'information.

Au terme de ces protocoles, les journaux sont délestés de leur contenu informatif et signifiant. Détachés de leur statut de technologie de diffusion d'information, les journaux deviennent matériau, médium plastique.

Ce processus est achevé par l'installation qui investit l'espace du Pressing. Les journaux sont à l'échelle du lieu, font écho aux ouvertures et à la transparence qui le caractérisent.

LES MÉDIA DE L'EXPOSITION

L'exposition de Grégory Ricoux au Pressing a été pensée comme une forme globale cohérente. Toute exposition, en plus des œuvres proprement dites, est composée d'éléments connexes. Dans le cas du Pressing, il s'agit de deux documents systématiques : le « document de présentation » et le dossier intitulé « Précisions ». A l'occasion de cette exposition, leur statut et leur mise en forme ont été discutés, questionnés, dans tous les cas expérimentés, afin d'accompagner au mieux la démarche de Grégory.

Le « communiqué de presse » est un support d'information récurrent dans les expositions. Il a pour vocation d'en présenter le propos et les intentions, et adopte

massivement le format A4. L'un des écueils de ce type de document est de proposer un discours monolithique en cherchant à expliciter le message des œuvres et de l'artiste. Cette orientation a tendance à transformer l'art en communication, catégorie qui implique la transmission d'un message unique et véridique, et a fortiori autoritaire. Or, le message d'une œuvre d'art est le plus souvent polysémique et fluctuant au gré des interprétations, contextes etc. Il peut par ailleurs être de l'ordre du questionnement, de la réflexion, et s'éloigner radicalement des impératifs de toute expression d'un discours, jugement, état d'âme, émotion. Grégory Ricoux s'inscrit dans cette filiation. Nous avons de ce fait réfléchi à un document qui respecte ce positionnement, tout en remplissant sa fonction initiale qui est de donner des clés de lecture et de compréhension. Nous avons ainsi mis en place un processus qui nous permette de répondre à ce double impératif : par le biais d'une correspondance par mail, nous avons discuté et approfondi le travail de Grégory et les modalités de l'exposition. Suite à cet échange nous avons établi une liste de termes qui nous paraissaient signifiants. Cette liste a ensuite été mise en forme par Grégory. Au terme de ce processus, elle devient un élément intermédiaire, une zone-tampon entre médium plastique et support d'information.

Le dossier « Précisions », qui est le présent document, a pour objectif de fournir des outils théoriques et des pistes de réflexion supplémentaires aux visiteurs qui souhaitent approfondir les expositions du Pressing. Là encore, afin de ne pas contrarier les problématiques formalistes du travail de Grégory, le contenu de ce dossier a été circonscrit aux questions de formes, processus et protocoles. C'est à ce titre que les choix curatoriaux s'y trouvent développés.

Ce dossier peut être compris comme une tautologie de l'exposition. Il s'agit également d'une recherche, en friche et balbutiante, sur les déclinaisons et variantes de la notion d'in situ : dans quelles mesures et selon quelles modalités œuvre et espace d'exposition sont-ils susceptibles de devenir une forme globale ? Quelles sont les limites rencontrées ?