

DERNIÈRE ANALOGIE AVANT LE DIGITAL

PAR JEAN-PAUL FARGIER

« ALLAN AND ALLEN'S COMPLAINT » DE NAM JUNE PAIK ET SHIGEKO KUBOTA

Spécialement terminée pour la grande exposition que le Whitney Museum vient d'offrir à Nam June Paik en l'honneur de son cinquantième anniversaire, la dernière bulle du pape de l'Art Vidéo (co-signée avec Shigeiko Kubota) s'intitule : *Allan and Allen's Complaint*.

Allen, c'est Ginsberg, le poète.

Allan, c'est Kaprow, l'inventeur du happening.

Mais la plainte ? Qui la pousse ? Et au nom de quoi ?

Autrement dit : à part un prénom qui s'orthographie presque avec les mêmes lettres, qu'ont-ils en commun, ces deux hommes, qui autorise Paik et Kubota à les faire chanter ensemble, dans la même bande, d'abord en alternance, puis dans le même plan ? Un père juif.

Ginsberg et son père dans le même plan, Kaprow et son père dans le même plan : coup de chance d'un côté (la rencontre des Ginsberg est un document dont Paik a su se saisir), coup de pouce de l'autre (la rencontre des Kaprow semble avoir été sollicitée), coup de force dans les deux cas (« on parle toujours des mères juives, jamais des pères juifs », argumente Paik dans la scène finale avec les deux Alain enfin rassemblés dans le même espace, devant la même caméra), voilà sans nul doute ce qui ôte toute gratuité à l'enrôlement d'Allan et d'Allen dans le même chœur. Coup double qui dédouble — formidablement

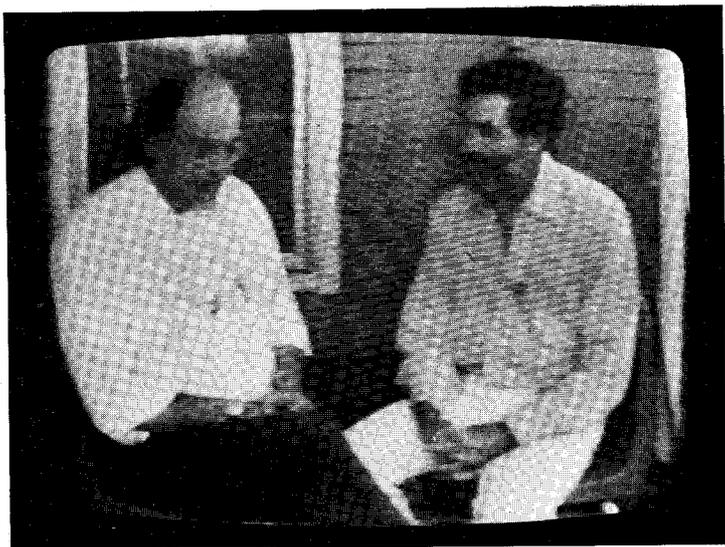
— un dispositif à base de doubles.

Plus qu'un thème, le *double* chez Paik est un procédé. Voire même : LE procédé. Un procédé qui s'applique à tout : aux êtres comme aux choses, aux idées comme aux formes. Le double (dédoublement, redoublement) est un passage obligé. Un processus par lequel doit nécessairement passer tout élément appelé à s'inscrire dans une œuvre de Paik. L'ensemble de ses œuvres peut s'énumérer comme une longue suite de *mises en double*. Certaines de ses « installations » ne se composent même que d'un simple redoublement : le *TV Buddha*, le *TV Penseur*. Voilà du double à l'état pur. Sans parler du *Robot K-456*. Double universel, véritable joker pouvant remplacer — au pied levé — n'importe quel double. Par exemple n'importe quel partenaire de Charlotte Moorman. Ne jamais oublier que Paik est quelqu'un qui a construit un robot. Un robot qui marche, parle et chie — des haricots rouges. Le *Robot K-456* (mis au point dès 1964 avec la collaboration de Shuya Abe, qui mettra aussi au point un synthétiseur vidéo) est dans l'œuvre de Paik une pièce fondamentale, une pièce clef.

TV Chair, *TV Clock*, *TV Moon* (« *Moon is the oldest TV* »), *TV Fish*, *TV Cross*, *TV Garden*, *TV Bed*, *TV Cello*, *TV Bra* et autres installations ou sculptures offrent sans doute une redondance moins simple, moins pure que le face à face éternel du Bouddha (ou du Penseur de Rodin) et de son image piégée en circuit fermé par une caméra vidéo, mais les doubles qu'ils constituent n'en sont pas moins redoutables. Ils ne se contentent pas de produire une représentation d'une chaise, d'une horloge, des quartiers de la lune, d'un aquarium, d'une croix, d'un jardin, d'un lit, d'une contrebasse, d'un soutien-gorge, comme le ferait n'importe quel art de la mimesis : ils ambitionnent de se substituer à leur référent. Si « la lune est la plus ancienne TV », l'existence de celle-ci périmé celle-là. Charlotte Moorman, sobrement vêtue d'un TV Bra, avec son archet, joue du TV Cello. Et l'on se promène dans le TV-Jardin (essayez de vous promener dans la Montagne Sainte-Victoire de Cézanne).

Les « *tapes* » (les compositions continues, *dans le temps*) elles aussi, fonctionnent au double. La méthode consiste à pratiquer des assemblages, des apparentements, qui tendent à produire l'effet d'un redoublement troublant, inattendu, qui finit par devenir presque évident. Ainsi le rock et les percussions asiatiques de *Global Groove* : les deux musiques (et les deux filles qui les dansent) se trouvent, par le biais des traitements électroniques qui les inscrit, beaucoup moins opposées qu'*amalgamées*. Le collage, chez Paik, consiste moins à déga-

Allen Ginsberg et Allan Kaprow





Gros plan sur Allan Ginsberg ; en incrustation, Ginsberg père

ger des contradictions qu'à précipiter des similitudes. Plus la coïncidence semble improbable et plus la *solution* est violente. Entre le bégaiement naturel du musicien Alvin Lucier, élevé par lui (par sa volonté, par son énergie) à la hauteur d'un art et la « Composition Silencieuse » du musicien John Cage, immobile pendant dix minutes devant un piano installé sur un trottoir de New York, y aurait-il encore place pour un effet de double ? Dans *Tribute to John Cage*, oui. Voici le *Robot joker* à l'œuvre dans la rue lui aussi : il bégaié comme Lucier et se tait comme Cage. Cunningham et Duchamp, bien sûr, n'ont pas rien à voir ensemble, mais lorsque Paik s'avise de les associer, dans *Merce et Marcel* (deuxième partie de *Merce by Merce by Paik*), c'est pour les entraîner dans un pas de double qui déploie un éventail de similitudes démultipliant l'écho formé par l'assonance des deux prénoms. Au départ il y a un double (et non pas un Un), à la fin il y en a une infinité. Tout collage de Paik tend vers l'Infini. C'est plus tangible que jamais avec *Allan n' Allen*, où la multiplication du double initial atteint à la prolifération.

1) La première image est celle de Peter Orlovsky, poète de la *beat generation* et (on le sait ou non, mais on peut le déduire du dispositif) amant, grand amour, amour-toujours de Ginsberg. Orlovsky chante en s'accompagnant au banjo. L'image n'est pas une image simple : elle est retravaillée électroniquement par un effet spécial qui la dédouble d'une certaine façon.



Ginsberg père et fils

Fendue par son milieu, une moitié disparaît pour être remplacée par la moitié restante inversée symétriquement (ici droite/gauche, mais ce pourrait être, ce sera par la suite, haut/bas). On a donc l'impression d'être devant deux sosies

parfaits ou deux parfaits jumeaux exécutant les mêmes gestes avec un synchronisme parfait : ils se regardent ou se tournent le dos, ils se saluent ou gardent leurs distances, ils se parlent mais sans s'écouter (puisqu'ils parlent en même temps), voire même ils s'embrassent (s'ils se rapprochent de la frontière médiane), s'entre-dévorent, s'absorbent, s'engloutissent l'un dans l'autre (quand ils franchissent cette frontière), se vomissent, s'accouchent, se parthénogénèrent (en exécutant la trajectoire inverse). Et c'est ce qui se produit avec Peter Orlovsky dont la gesticulation lyrique provoque le va et vient au centre de l'image de sa double effigie.

Cela dure quelques secondes, la moitié d'une minute peut-être, puis un mouvement en arrière d'Orlovsky, ou un recadrage de la caméra, démasque un deuxième personnage, un deuxième chanteur : Allen Ginsberg. Le même trucage offre alors le spectacle de deux personnages, chantant de concert en se précipitant tête baissée vers le gouffre de leurs doubles qui ne les avalent que pour mieux les recracher.

La passion dédouble

2) La deuxième séquence concerne Ginsberg seul. Son visage est soumis à un traitement digital (multitudes de petits carrés), suivi de diverses surimpressions (jeu de lumières, cierges dans la nuit, vols d'oiseaux, bouddha, gribouillis électroniques, foules pieuses, sans doute hindoues), tandis que l'on entend la voix de Ginsberg se fondre dans un chœur, au chorus ample, calme, cool, religieux, bouddhiste probablement.

3) Apparaît alors une sorte de bateleur barbu, qui annonce à grand renfort de roulements de tambours invisibles (et inaudibles) que l'on va voir ce qu'on va voir : le spectacle de deux grandes vedettes enfin réunies sur la même affiche, les deux Alain, Allen et Allan... La suite de son discours se perd dans une série d'accélération, ralentis, arrêts sur image, qui produisent comme un *double* de ce personnage, qu'un sous-titre désigne à ceux qui ne l'auraient pas reconnu. C'est Pierre Restany, critique d'art, inventeur du « nouveau réalisme », chantre et ami de nombreux artistes (de Paik et de Kaprow en particulier).

4) Une scène. Mais ce ne sont pas Ginsberg et Kaprow qui l'occupent, contrairement à ce que pouvait laisser attendre l'annonce survoltée de Restany : ce sont Allen et son père, Louis Ginsberg. Une lecture de poèmes en public, 1975. Le montage mêle les deux voix. Celle du fils qui chantonne un psaume contre l'Amérique. Celle du père qui énumère pour le public tout ce qui différencie son fils de lui : « Allen est un poète d'avant-garde et un homme de gauche... il fume de la marijuana... je suis pour Israël, lui non... »

5) Jérusalem. Où l'on retrouve Restany, en compagnie de Catherine Ikam, d'Allan Kaprow et de Paik (que l'on entend rire sur la bande son). Ils sont au restaurant et Restany voudrait bien expliquer qui est Kaprow, qui est Ginsberg, leur importance respective et convergente, mais une fois de plus le démon des effets spéciaux s'empare de son corps et le réduit en son double sautillant et gesticulateur.

6) Massada. Allan Kaprow exécute un « stone happening ». Ses mains caressent longuement, lentement, les pierres immenses de la dernière forteresse des Juifs après la destruction du Temple par les Romains. Sur la bande son, Allen Ginsberg récite un passage de *Kaddish*, prière funèbre pour sa mère, Naomi Ginsberg. Surimpression : gros plans des mains sur les pierres/large panoramique sur paysage désertique.

Allan Kaprow, maintenant, promène un micro sur les cailloux du désert et leur arrache des plaintes millénaires. Le *Kaddish* de Ginsberg continue. Il évoque en particulier les yeux de Naomi. (1)

7) Episode bref, assez mystérieux, autour de la femme de

Loth. Au bord de la Mer Morte : une femme étendue en maillot de bain (Catherine Ikam). Paik la saupoudre (de sel ? de sable ?). Un peu plus tard, à l'entrée d'une grotte, une sorte de fantôme immobile. Une forme humaine sous un drap blanc — matérialisation de la statue de sel en laquelle fut changée la femme de Loth pour avoir jeté un regard en arrière au moment de fuir Sodome. Un panneau routier : *Sodom 14 km*. Puis un flash sur Peter Orlovsky jouant du banjo dans le Colorado. Des touristes américains déclinent leur provenance, à l'entrée de la grotte de Loth qu'ils sont venus visiter.

8) Retour à Peter Orlovsky grattant son banjo dans un jardin public, devant quelques gosses indifférents. Boulder, Colorado.

9) Trois ans après la mort de son père, Allan Ginsberg revoit, grâce à la vidéo, son père parlant de lui en 1975. La caméra cadre Allan, très ému, en gros plan, tandis qu'un trucage incruste sur son front l'image de son père. Comme un troisième œil, mais aussi comme un *phylactère* (ce fragment — cette copie — de la Loi, placée dans une petite boîte, que les Juifs pieux s'attachent sur le front pour la prière). Ginsberg, qui à cette époque, a rasé sa barbe et ressemble de plus en plus à son père, chantonne comme une berceuse d'adieu, un autre *kaddish*.

10) Des rouleaux de la Loi. On les déroule. *Paper scroll*, rouleaux de papier, dit le sous-titre. Puis toute une série d'effets spéciaux à base de mouvements circulaires imitant enroulement et déroulement. *Electronic scroll*, insiste un autre sous-titre.

11) Le père d'Allan Kaprow. C'est un homme d'affaires, en Californie. A une question de Paik, qui lui demande quel genre de cadeau il offrait à son fils pour Noël, Kaprow père réplique que ce n'était certainement pas pour Noël qu'il faisait des cadeaux mais pour Hannukah et qu'il ne s'agissait pas de cadeaux mais de chèques. Car il aurait tant voulu que son fils embrasse la même carrière que lui. Père et fils évoquent ensuite quelques souvenirs et l'entretien se termine sur cette sorte de bénédiction : « Va, tu étais un bon fils, Allan ».

12) Jérusalem. Kaprow fait un happening devant le Temple du Roi Salomon. Il dresse, avec l'aide d'ouvriers, un mur de pains de glace. Qui fondent lentement. Sûrement.

13) Images de Pâques à Jérusalem. Pâques chrétiennes. On entend, off, le *Pater Noster*.

14) Vêtu d'une tunique rouge, Kaprow essaie de marcher sur les eaux de Tibériade. Il s'enfonce dans le lac. Restany s'exclame : voilà qu'il se prend pour le Christ maintenant. Paik rit.

15) Procession de Chrétiens.

16) Miracle ! Kaprow réussit à marcher sur les eaux. Miracle de l'électronique... Incrustation : Kaprow patine sur le lac, double des voiliers, sautille triomphalement sur l'air de la Huitième de Beethoven mixée avec le bruit de ses pieds rebondissant sur le sol du studio.

17) Orlovsky et son banjo, toujours à Boulder, Colorado.

18) Allan et Allen installés côte à côte dans des fauteuils de jardin (en forme d'œuf-nacelle). Interview. Paik demande à Ginsberg : quand et comment a-t-il annoncé à son père qu'il était homosexuel ? Ginsberg raconte. C'était au retour de son voyage en Colombie. Il avait des problèmes psychologiques liés à son homosexualité et il avait décidé de voir un analyste. Il arrive chez lui et son père lui annonce que sa mère est à l'hôpital psychiatrique. Alors Allen saisit cette occasion : moi aussi je vais aller chez les psy... je suis homosexuel. Première réaction (culpabilisée) du père : « C'est parce que nous ne t'avons pas assez aimé ? » Allen proteste : Mais non. Deuxième réaction (compréhensive) : « Alors ça va, c'est simplement que tu aimes prendre des choses dans ta bouche ». Rires. Puis Paik lui

1. On en trouvera le texte et la traduction p. 70-71 de l'édition Christian Bourgois.

ayant rappelé les vers qu'il a écrit sur les yeux de sa mère, Ginsberg dit que son père, en revanche, lui a toujours fait penser à un cheval gisant entre les brancards de son attelage renversé, avec ce grand œil douloureux qui regarde par-delà son œillère. Sur quoi, Paik fait remarquer que l'on parle toujours des mères juives, jamais des pères juifs. Kaprow et Ginsberg approuvent et cherchent à expliquer pourquoi. Les mères règnent sur les maisons dont les pères se plaignent, à juste titre (d'où justement, ce titre) d'être exilés. Puis Paik demande à Ginsberg s'il a fait l'amour avec des femmes. Sûr, beaucoup, plaisante Ginsberg, surtout des femmes comme ça (et il désigne Allan), puis redevenant sérieux, il se met à énumérer les femmes avec qui il a baisé, il dit même leurs noms, et où, et comment...

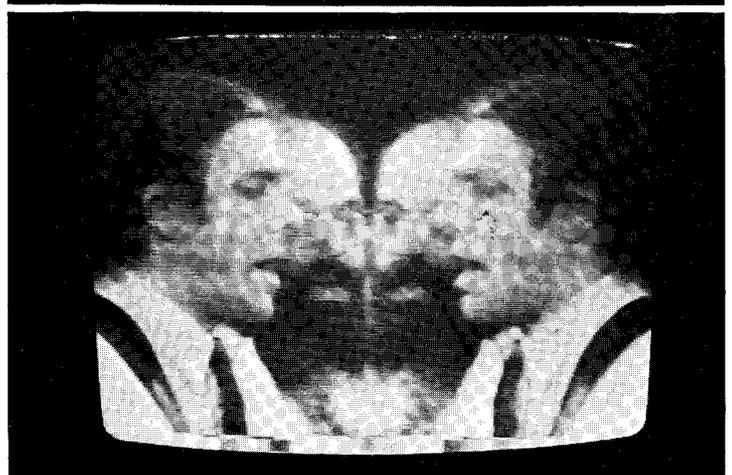
Le générique de fin se déroule sur les images joyeuses d'Allan patinant sur les eaux.

L'obsession du remake

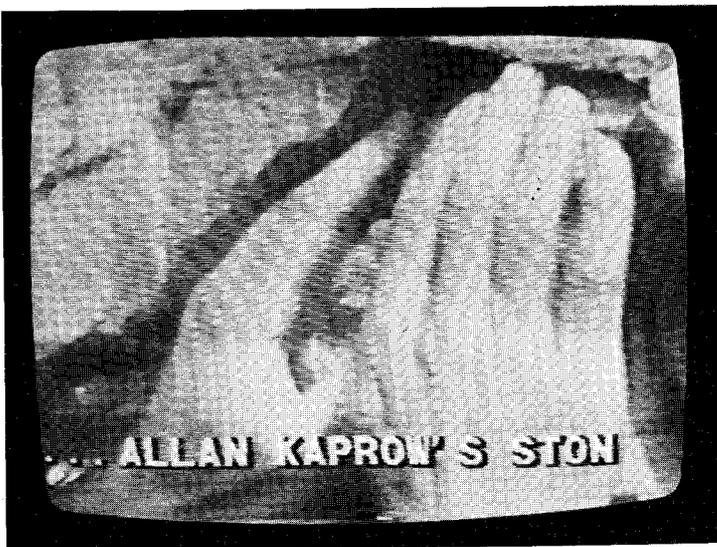
Le double initial, ici, comme dans *Merce et Marcel*, jaillit d'une proximité pré-nominale. Avant toute autre considération, c'est la consonance — et la graphie — du mot *Allan* et du mot *Allen*, qui fonde la possibilité d'une mise en rapport pendant trente minutes du poète Ginsberg et du « performer » Kaprow. Et l'on s'aperçoit vite que cette coïncidence (celle-là et pas une autre) est loin d'être vaine, vide. Sous la surface miroitante de ce redoublement premier, apparemment facile, futile, s'en dissimulent d'autres, plus essentiels, qui n'attendaient que ça pour fuser. Cascade, grandes eaux, feu d'artifice : c'est parti pour ne plus s'arrêter, ça se dédouble dans tous les sens. D'abord il n'y a pas qu'un Ginsberg mais deux, père et fils. Et pareillement deux Kaprow. Ensuite, Allen a un double qui s'appelle Orlovsky. Lequel se dédouble en deux Orlovsky, qui chantent aussi bien l'un que l'autre. Aussi bien que les deux Allen, qui ne font pas moins bien chorus ensemble. Allan, lui aussi, a un double, un double référentiel, qui n'est autre que Jésus, le Christ. La femme de Loth a son double de sel. Et même Restany a un double qui lui ressemble mieux qu'un frère : un prophète barbu et gesticulateur en proie à la transe électronique. Mais il n'y a pas que les gens qui se voient confrontés à leurs doubles. Les choses aussi. Les rouleaux de la Loi et les rouleaux électroniques rivalisent de mémoire. Un mur de pain de glaces redouble le Mur des Lamentations. Le Kaddish pour Naomi Ginsberg redouble tous les kaddish rituels de la tradition juive, auxquels répond l'écho des voix pétrifiées dans le désert (que réveille le micro de Kaprow). Enfin, les miracles n'ont pas lieu qu'une fois : Allan, comme le Christ, marche sur les eaux.

Rien n'a lieu qu'une fois. Plus qu'un procédé, le double chez Paik est une véritable obsession. Tout peut avoir lieu (au moins) deux fois. Le double signifie, avant tout, une unicité brisée. Il résonne comme le premier éclat, le premier écho, le premier mouvement d'une série possible. C'est l'indice de ce qui peut se répéter, se reproduire, se *refaire*.

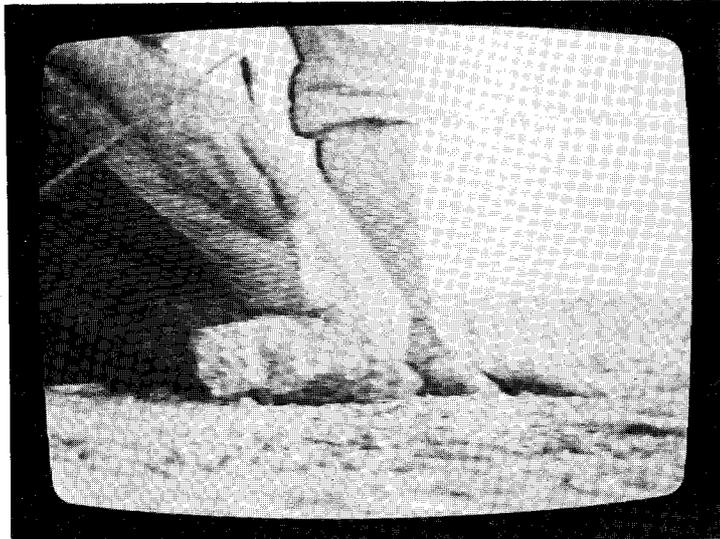
D'ailleurs, l'obsession du double chez Paik rejoint, pour ne pas dire redouble, une passion du *remake* qui n'est pas simplement platonique. A preuve, ce projet de remake de *Casablanca*, pour lequel Paik cherche sérieusement de l'argent depuis quelques années, et finira bien par en trouver. Il s'agirait de re-tourner le film de Michaël Curtiz au Maroc et non plus en studio, avec Restany dans le rôle de Bogart, Pontus-Hulsten (ex-directeur de Beaubourg et déjà utilisé — en vieux grognon — par Bob Wilson pour ses spots) dans le rôle du Résistant et Ingrid Bergman dans son propre rôle (2). J'avoue que la première fois que j'ai entendu parler de ce projet (par quelqu'un auquel Paik s'était adressé pour le produire), il m'a



Peter Orlovsky et Allen Ginsberg : d'un double l'autre.



Le « stone happening » de Allan Kaprow à Massada



Il promène un micro sur les pierres du désert

paru complètement farfelu, invraisemblable, incroyable. Aujourd'hui, connaissant mieux Paik, il me semble parfaitement logique avec l'ensemble de ses recherches, auxquelles il apporte, en retour, un éclairage des plus directs. Il me paraît logique, en effet, que Paik, dont on a pu dire qu'il ne cessait de reconduire d'œuvre en œuvre les mêmes éléments (dont Ginsberg, par exemple, présent dans presque toutes les bandes) et par là de *refaire* inlassablement son premier dé-collage, *Global Groove*, en vienne un jour à affronter sans détour le problème du remake. Problème qui offre l'une des clefs les moins métaphoriques de son obsession du double.

En voici une autre : l'obsession du double chez Paik n'est pas moins étendue que chez Joyce. Et sans doute pour les mêmes raisons. Parmi toutes les coïncidences de noms, de dates, de lieux, d'événements, de personnes, qui, selon son biographe Richard Ellmann, obnubilait et ravissaient Joyce, il en est une particulièrement étonnante, mais guère plus finalement que le projet de Paik de « remaker » *Casablanca*. Joyce s'était découvert une sorte de jumeau en la personne du poète James Stephen, qui portait le même prénom que lui (James) et le nom du personnage (Stephen) sous lequel il s'était peint dans son livre « Portrait de l'artiste en jeune homme », et qui était né, Joyce l'avait découvert après coup, à la même heure, le même jour de la même année, dans la même ville que lui. Joyce voyait en cet homme un double de lui-même, qui pouvait aussi bien le remplacer, le cas échéant. Il lui avait écrit, puis il l'avait rencontré, afin de lui proposer de terminer à sa place, d'après un plan qu'il lui fournirait, son *Finnegans Wake*, si le temps ou le courage venait à lui manquer, car les mauvaises critiques que lui avaient valu la publication des premiers chapitres dans une revue lui ôtaient toutes forces.

Que cherchait Joyce en poussant le paradoxe des coïncidences jusqu'à cette extrémité ? Sans doute la même chose que Paik : à défier le sort que le siècle réserve à l'Art. Le syndrome du Double exprime la réaction — et la réaction moderne — d'un art aux prises avec le développement des techniques de reproduction et des moyens de communication de masse. Cer-

2. Celle-ci, dont on notera le goût pour cette forme de double qu'est une homonymie, puisqu'elle avait écrit à Ingmar Bergman qu'il était pour le moins étrange qu'il n'ait jamais songé à faire appel à elle, alors qu'elle portait le même nom que lui, ce qui avait amené le cinéaste à lui proposer *Sonate d'automne*, celle-ci donc, venant de disparaître, suggérons à Paik, le jour où il pourra enfin réaliser son projet, d'employer Danielle Darrieux, pour laquelle, on le sait, il nourrit depuis l'enfance la plus grande admiration ; admiration dont l'aveu le plus indélébile reste cette inscription, sur l'île Fluxus de ses fêtes et de ses fantasmes, d'une place pour le « french bed of Danielle Darrieux ».

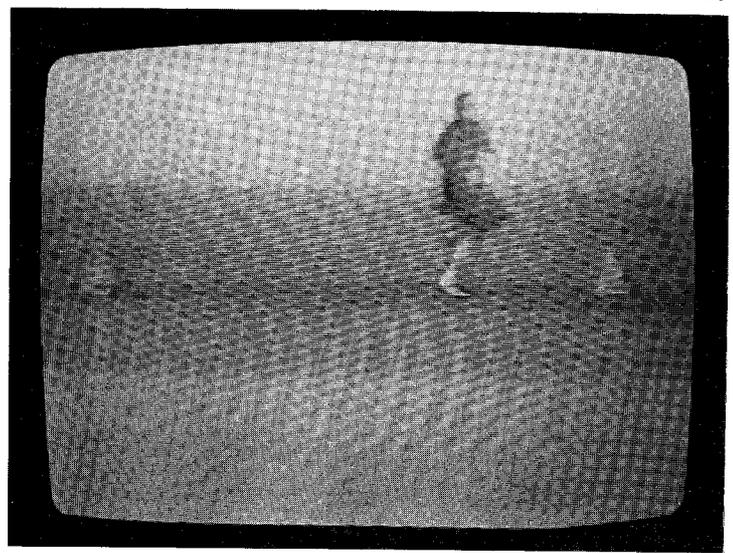
tes le goût pour les histoires de doubles n'est pas une nouveauté du XX^e siècle. C'est sans doute même une vieille affaire. Vieille comme Adam et la différence des sexes. Vieille comme le Monde. Comme la séparation du Monde et de Dieu. De Sosie à Kagemusha, on ne compte plus les contes et légendes qui détaillent le scénario des aventures d'un Double. Comme l'histoire de la Littérature, celles de la Peinture, de la Sculpture, de la Danse, sacrifient abondamment à ce sujet. Tout artiste, à la limite, s'y trouve confronté, pour peu qu'il se pose la question fondamentale : *mimesis or not mimesis* ? Ce qu'il y a de nouveau avec Paik et Joyce, dans cette vieille affaire, c'est tout à la fois le caractère obsessionnel qu'elle prend chez eux et la maîtrise de cette obsession : son retournement en procédé, en technique. *Ulysse* remake de l'*Odyssée*. *Finnegans Wake* remake nocturne d'*Ulysse* — et de Vico. *Global Groove* remake de toutes les télévisions existantes... A l'ère des techniques de reproduction, le re-doublement généralisé, concerté, semble être la seule voie qui permette, paradoxalement, d'échapper à la copie, donc d'inventer une expression radicalement neuve pour faire entendre des conceptions (des vues, des idées) nouvellement radicales.

Le clone et le clown

Soit, donc, la mise-en-double comme procédé. Dans *Allan'n Allen's Complaint* à quoi s'applique-t-il ? Que vient-il traiter, travailler, recycler, actualiser ? S'agit-il de Ginsberg ? de Kaprow ? De Ginsberg et de Kaprow ? De la place de ces deux artistes dans la culture américaine contemporaine ? Certainement pas. Ce n'est pas leur œuvre qui se trouve sur la sellette. Le meilleur signe en est cette façon dont le montage ne convoque Restany que pour lui couper la parole, que pour récuser son discours, comme si ce dont il était question ne relevait plus de sa compétence ; pas de sa compétence particulière, mais de celle de la critique d'art en général. Que peut dire, en effet, un critique d'art du père d'un artiste ? Pas mal de choses finalement, peut-être, mais pas qu'il est juif. Ou plutôt : pas d'abord et uniquement cela. Or c'est bien de cela qu'il s'agit, d'abord et uniquement, dès que Ginsberg et Kaprow sont mis en présence de leurs pères. De cela encore que s'empare la figure du Double qui vient se superposer au face à face père/fils, traitant un phénomène de reproduction comme une péripétie de redoublement. Et le traitant de telle manière qu'une seule question surgit : celle de l'identité — juive — des fils. Une question posée sous forme binaire, comme Paik affectionne de le faire dans chacune de ses bandes.



Il dresse un mur de pains de glace devant le Temple du roi Salomon



Et marche sur les eaux du lac de Tibériade

Dans *Merce by Merce*, par exemple, Paik fait alterner des images de danses avérées (rock'n roll, ballet asiatique, folklore mexicain) et des images disons de danses problématiques (combat de karaté, circulation des voitures dans les rues de New York, premiers pas d'un bébé, sauts d'une grenouille). Et à chaque rapprochement la même interrogation vient s'inscrire sur l'écran : *Is it dance ?* Bientôt suivie de la même réponse : *Yes... May be... Why not...*

De la même façon, ici, mais sans que cela s'inscrive en lettres sur l'écran, chaque rapprochement père/fils soulève la même question concernant Allen puis Allan : *Est-il juif ?* Et la réponse qui se profile ne semble pas moins ouverte pour les Juifs problématiques que pour les danses métaphoriques. Ouverte jusqu'à ce que le père lui-même raye les mentions inutiles : *Oui... Peut-être... Pourquoi pas...* C'est d'abord Louis Ginsberg qui, après avoir énuméré toutes les différences qui le distinguent de son fils, des différences sur la plupart desquelles plane l'esprit du judaïsme (il se souvient en particulier combien il avait été choqué quand quelqu'un l'avait salué d'un « ah c'est vous le père du guru », avoir un fils bouddhiste, tout de même !), s'empresse de reconnaître que le temps s'est chargé d'en réduire au moins une, et non des moindres, leur opposition sur Israël. C'est ensuite le père d'Allan Kaprow qui, après avoir ironisé sur le chemin qui avait éloigné son fils du destin qu'il rêvait pour lui, constate avec bonheur : « Tu es un bon fils, Allan ». Ce qui sonne, dans le contexte, comme un « tu es un bon Juif ». Bénédiction paternelle après laquelle Allan pourra partir sans crainte à Jérusalem se mesurer à un autre Juif (et fils) problématique, celui qui se disait le Messie, le fils de Yahvé, Jésus de Nazareth (3), et sur la croix duquel les Romains avaient inscrit par dérision — mais quod scripsi, scripsi — Voici le Roi des Juifs.

L'identité juive comme matière première. Comme traitement : la figure du Double, incarné dans des rapports père/fils bien précis. Et comme résultat ? La transmission de l'identité juive considérée comme le dernier des beaux-arts, l'ultime. Autrement dit : une belle métaphore sur l'état de l'Art à l'ère de la Reproduction parvenue à son stade ultime, le digital.

Mais avant d'explorer cette métaphore, et pour lui apporter un premier éclairage, il faut souligner que Paik — à quoi cela tient-il ? à ses origines coréennes ? à New York où il vit ? à son

3. Que le « happening » — ce qu'on a appelé *happening* et dont les histoires de l'art contemporain s'accordent à reconnaître Allan Kaprow comme son inventeur — s'enracine, d'une certaine façon, dans le prophétisme biblique, voilà une suggestion inattendue, un éclairage étonnant, que le montage de Paik propose au passage et qui mériterait plus qu'un *foot note*.

esprit religieux ? à sa vaste culture ? — parle souvent des Juifs, dans ses interviews, dans ses conversations, aimant à métaphoriser leur situation dans l'Histoire, leur place dans le monde, pour expliquer tel phénomène électronique ou tel problème de communication. Ou l'inverse. Ainsi la métaphore du transistor. « Comment fabrique-t-on un transistor ? En injectant 0,01 % d'impureté dans le germanium pur. C'est ce 0,01 % qui rend le transistor sensible aux petites charges d'électricité. C'est ce qui canalise l'information. C'est pourquoi on dit que le transistor est un semi-conducteur : il n'est ni masse, ni super-conducteur. Juste un conducteur, en sommeil la plupart du temps, qui se réveille quand transmission il y a. Les Juifs dispersés dans toute l'Europe ne sont-ils pas (ou n'étaient-ils pas) comparables à ce 0,01 % d'impureté présent dans le germanium pur (4) Le germanium pur ! Il y a de ces coïncidences... Mais la plus étonnante est encore que le mot *Hébreux* — Paik le sait-il ? — signifie en hébreu : passage, passeur, bref, conducteur. Passeur de quoi ? Répondre à cette question c'est pouvoir énoncer ce qui fascine Paik (et Joyce, et d'autres) dans le signifiant juif. Sans doute d'autant plus aujourd'hui que l'Art, avec la vidéo digitale, en arrive au stade ultime du règne de la Reproduction (que même Walter Benjamin n'avait osé prévoir). Donc à une nouvelle et décisive conscience de soi.

Le digital, stade ultime des techniques de reproduction artistique ? Après la photo, le cinéma, la vidéo analogique, que rêver de mieux ? Le digital, c'est l'équivalent en électronique de la formule alchimique de l'or. C'est la fin de la perte, supposée ou réelle, symbolique ou visible, qu'implique nécessairement tout processus de reproduction d'une image. Avec le digital disparaît cette mince différence qui subsistait encore entre original et copie. Or l'on sait à quel point cette différence est importante non seulement sur le marché mais aussi dans la philosophie de l'art.

L'image électronique est constituée de points (disposés sur des lignes) dont la définition (la valeur) est obtenue par un codage qui peut revêtir au moins deux formes : le codage analogique et le codage digital. Le *codage analogique* établit,

4. Extrait de *L'Arche de Nam June, a chance interview*, bande vidéo de D. Jaggi, Raphaël Sorin et J.-P. Fargier dont le texte a été publié in *Art Press* 47, avril 81. Réponse à une question sur l'argent, qui amène Paik à associer, pour commencer, sur Marx, puis sur la répulsion de Marx pour l'argent, puis sur l'antisémitisme de Marx dont cette répulsion serait le symptôme. Puis à sa propre affinité avec les gens qui ont eu historiquement un rapport important avec l'argent, d'une part parce que l'argent est un moyen de communication (et c'est de communication qu'il aime lui aussi à s'occuper), d'autre part parce que, dit-il, « mes ancêtres étaient des marchands ».

comme son nom l'indique, une analogie entre une quantité x de lumière et une quantité x' d'électricité (à la prise de vue), une quantité x' d'électricité et une quantité x de lumière (à la diffusion). L'une des caractéristiques du signal analogique est qu'il ne se copie pas sans perte (plus ou moins légère) de définition. Plus on le copie, plus on multiplie les générations, plus on s'éloigne de l'original (copie de copie, copie de copie de copie, copie de copie de copie, etc...) et plus il se détériore. C'est une faiblesse très gênante pour les trucages, qui exigent souvent un grand nombre de passages pour addition successive d'effets. De cette faiblesse, qui gêne surtout les techniciens de la diffusion hertzienne, dont les critères de qualité ne souffrent aucun défaut, des artistes vidéo ont su tirer avantage en jouant sur l'étiollement, l'appauvrissement, la raréfaction, l'instabilité du signal (équivalents électroniques du flou artistique et des effets de grain de l'image chimique).

Le *codage digital*, lui, attribue une valeur numérique (combinaison de zéro et de un) à chaque point de l'image. Du coup, cette définition peut être mise en mémoire, enregistrée, puis restituée *intacte*, copiée, recopiée, rerecopiée sans perte de définition. Elle restera toujours égale à elle-même, puisqu'il s'agit à chaque fois de transmettre seulement des chiffres (intangibles, identiques) et non plus des analogies matérielles (donc vivantes, donc dégradables).

Pratiquement, la digitalisation de l'image entraîne la disparition de toute différence entre original et copie. A support égal, la copie peut être considérée comme le *clone* parfait de l'original. *Théoriquement*, philosophiquement, symboliquement, comme on voudra, cette disparition (dont il ne s'agit pas d'ignorer ni de dédaigner les immenses avantages qu'elle apporte dans le domaine de la post-production) n'est pas sans conséquences, disons idéologiques. Derrière elle se profile une autre clonisation : celle du monde et de sa représentation, celle de l'image et du réel.

D'où l'importance décisive, cruciale, du Double. Le Double est le contraire du Clone. Car enfin, qu'est-ce qui fascine dans un phénomène de doubles, dans le Double, dans un double ? Ce n'est pas finalement tout ce qui se redouble, se répète, d'un terme à l'autre, mais qu'il y ait en définitive, malgré tant de points identiques, de traits communs, *deux termes*. Qu'il reste, au bout du compte, deux entités distinctes, séparées, séparables, singulières, deux entités *uniques*. Qu'il y ait donc du « deux » plutôt que du Un. De l'unique multiplié là où l'on attendait, là où l'on ne voyait, que du Même divisé.

Introduire l'unique dans l'art électronique

C'est par là que la problématique du Double débouche sur l'Infini. Et c'est par là qu'on s'aperçoit que les artistes obsédés par le Double jusqu'à en faire, comme Paik, comme Joyce, un procédé créateur, un procédé susceptible de pouvoir contourner, renverser, inverser, dépasser, pulvériser le destin de l'Art à l'ère de la Reproduction, par un sens aigu de l'unique, sont des gens beaucoup moins obnubilés par les ressemblances extrêmes que par l'extrémité, l'infinité des différences. Entre Allan et Allen, il y a, il y aura toujours toute la différence d'une lettre. Entre James Stephen et James Joyce, la différence d'*Ulysse*. Entre le Christ marchant sur les eaux et Kaprow sautillant sur le sol d'un studio où se joue le miracle de l'incrustation, il y aura toujours toute la différence du son des planches (que Paik se garde bien, toute sa finesse est là, d'effacer au mixage). En s'appliquant, dans *Allan's Complaint*, à multiplier les effets de double, Paik et Kubota s'ingénient en fait à débuser des effets de différence là où on les attend le moins, là où on ne les espère plus, là où on a perdu l'habitude de les voir.

D'où l'importance, dans ce contexte, de la *métaphore du père juif*. En projetant sur les rapports père/fils des Ginsberg

et Kaprow la figure du double, Paik et Kubota ramènent en surface, en pleine lumière, un étrange cas, un cas singulier de reproduction. Car il apparaît, à la réflexion (à laquelle pousse le montage en donnant deux éléments capitaux « extérieurs » au rapport père/fils), que ce qui se redouble du père au fils, que ce qu'ils ont en commun, l'identité juive, ne vient pas du père, vient d'ailleurs, puisqu'en vertu de la Loi (dont le montage montre les rouleaux — premier élément « extérieur », c'est la mère juive (deuxième élément « extérieur », inscrit cette fois sur la bande son) qui transmet l'identité juive.

Un tel système de transmission ne peut que retenir l'attention et alimenter la méditation d'un esprit hyper-sensible à tous les problèmes de communication que doit affronter l'Art parvenu au stade ultime de la Reproduction. Car ce système suggère ce qu'il faut privilégier à ce stade si l'on veut continuer à relever le défi des techniques de Reproduction : produire de l'unique quand même. Ce qu'il faut privilégier c'est la perte, le manque de transmission, la chute de signal, la répétition douteuse, la duplication incertaine, le défaut de définition qui n'empêche pas la transmission du signal pour autant. Car c'est bien cela qu'admet paradoxalement la Loi juive : que tout ne se joue pas dans la pureté de la reproduction physiologique ; que tout ne se joue pas au niveau physique, biologique. En concentrant sur la seule mère, le seul parent dont on peut être physiquement sûr, la capacité de transmettre l'identité juive, la Loi admet par contre-coup que l'un des termes de la reproduction puisse être douteux (elle admet que le père supposé puisse ne pas être le père réel, puisse donc ne pas être un père juif) et que soit néanmoins transmis intégralement les caractères essentiels de l'identité juive. Signe paradoxal d'une Transcendance. Tout ne se joue pas dans la pureté physique, matérielle (ce qui agace foncièrement l'antisémite), voilà ce que Paik exhibe de cette métaphore. Et c'est tout un programme, un vrai manifeste. Le paradoxe du père juif (qui vise ce que visait au temps de Diderot le paradoxe du comédien) libère une *esthétique de la basse fidélité*, par où, dans un environnement de plus en plus soumis à l'empire de la *hi-fi*, l'art électronique (et l'Art à l'époque de l'électronique) peut espérer retrouver (ou ne pas perdre) sa Transcendance.

Il est temps de dire que si Paik arrive, dans *Allan's Complaint*, à une telle hauteur et à une telle finesse de réflexion, cela ne va pas sans l'élaboration d'une écriture électronique absolument nouvelle, une écriture qui n'appartient qu'à lui, au sens où on ne la voit pour l'instant nulle part ailleurs. Une écriture toute de finesse et de complexité, dont le secret est peut-être, en partie, de n'admettre au départ que des matériaux intrinsèquement beaux, exacts, c'est-à-dire prenants avant même tout traitement ; que le traitement ne pourra donc rendre que plus beaux, plus drôles, plus émouvants, plus justes, plus étourdissants. Une écriture qui est presque un genre en soi. Une écriture faite de décalages, de redoublements, de simultanités (toujours plusieurs images, plusieurs sons en même temps), de voix et de musiques multiples, mixées, de changements incessants de ton, passant à toute vitesse de l'essai à la poésie, du je à l'histoire, du document au monument, du reportage à la philosophie, de l'abstrait au concret, du graffité au léché, du pointillé au gros trait, ou empilant tout cela, mêlant sans peur et sans reproche les images les plus dégueulasses et les effets les plus sophistiqués, les effets les plus dégueulasses et les images les plus distinguées, les moins brouillonnes, les analogies les plus recherchées et le digital le moins attendu. Et tout ça avec un sens du rythme qui ne se relâche jamais, qui retombe toujours sur ses pieds. Bref une aisance, une maîtrise, un bonheur d'expression qui ne porte qu'un nom : le style. C'est par ce style, musicien jusqu'au bout du dernier électron, que Paik peut être sûr d'avoir gagné son pari d'introduire de l'unique dans l'art vidéo. Dans l'Art à l'époque de la vidéo.