

Dossier | Une nouvelle « méthode paranoïaque-critique » : quelques vidéos et installations de Laurent Grasso

[S esse.ca/fr/nouvelle-methode-paranoiaque-critique-vidéos-installations-laurent-grasso](https://www.esse.ca/fr/nouvelle-methode-paranoiaque-critique-vidéos-installations-laurent-grasso)

Une nouvelle « méthode paranoïaque-critique » : quelques vidéos et installations de Laurent Grasso

Par Vanessa Morisset

Pourquoi nos sociétés donnent-elles l'impression de se complaire dans une certaine paranoïa ? Si la peur doit être au cœur des préoccupations sociales, n'est-ce pas au contraire pour être éradiquée ? Si l'on suit notamment la théorie politique du philosophe Thomas Hobbes (1), la raison qui décide les hommes à vivre ensemble est précisément de ne plus avoir peur les uns des autres. Peur et organisation sociale sont censées être antinomiques. Alors pourquoi aujourd'hui entretenons-nous nos propres angoisses, par exemple lorsque l'on diffuse en boucle le film d'une catastrophe ?

Car plus qu'une peur au sens ponctuel et individuel de réaction à un danger, c'est une angoisse à la fois plus diffuse et plus persistante qui se répand aujourd'hui : une sorte de paranoïa généralisée, non pas au sens psychiatrique précis et aigu du terme, mais dans l'acceptation plus large de la perception d'une menace constante qui se mêle au quotidien. L'individu transforme ses craintes en obsession, peut-être parce qu'il est au cœur d'un dispositif médiatique qui les lui rappelle sans cesse. Comme le fait remarquer l'un des personnages du roman de Don DeLillo *Bruit de fond*, « pour la plupart des gens, il n'y a que deux lieux intéressants dans le monde. L'endroit où ils vivent et l'espace projeté sur leur écran de télévision (2) ». Si l'on suit DeLillo, le télescopage constant de ces deux espaces est sans doute à l'origine de la fixation des idées noires : elles reviennent par vagues successives. Mais plus encore, ces obsessions semblent se caractériser par une capacité à s'amplifier, en engendrant leurs propres ramifications, à l'image des méthodes utilisées dans *Big if* (3), roman de Mark Costello qui retrace le quotidien d'agents des services secrets : leurs bureaux d'études élaborent des scénarios qui devancent le danger pour être prêt à y répondre, mais devancent aussi les failles de ces réponses par de nouveaux scénarios qui appellent de nouvelles solutions, la seule issue possible à cet engrenage étant de supprimer l'auteur des plans, de leurs failles et des réponses. L'ampleur de ces obsessions est telle que l'on ne parvient plus à s'en débarrasser. Ainsi, ce qui apparaît spécifique aux peurs qui nous hantent aujourd'hui, au-delà de leur caractère médiatique et de leur lien avec la sécurité, c'est leur capacité à s'autoalimenter en s'intégrant à l'échelle de la société.

En transposant ces thèmes développés par la littérature contemporaine dans la dimension audiovisuelle de la vidéo et de l'installation, les œuvres de Laurent Grasso offrent l'occasion d'éprouver physiquement les mécanismes de la paranoïa collective. À travers les différents

points de vue qu'elles adoptent, passant du constat à la parodie, elles se glissent au cœur du processus de fabrication de la peur qu'elles révèlent ainsi de manière implacable aux visiteurs.

Une mystérieuse présence

La problématique de la paranoïa se met en place très tôt dans le travail de Laurent Grasso, dès ses premières vidéos, par exemple dans *Soyez les bienvenus* (1999), vidéo de 21 min diffusée en boucle qui thématise le sentiment de suspicion. Cette œuvre montre un attroupement conséquent dans une rue, filmé dans un mouvement circulaire, légèrement saccadé, de telle sorte que la caméra semble scruter les personnes présentes, de dos, comme pour voir à travers elles ce qu'elles regardent. Car ce qui attire cette foule reste hors champ, le spectateur du film n'accédant pas à la scène. La seule manière de satisfaire notre curiosité est d'interpréter la posture des témoins, qui est sans doute objectivement neutre, mais sur laquelle nous projetons irrésistiblement nos attentes. Nous sommes réduits à des enquêteurs en mal d'indices ; nous ne saurons pas ce qui s'est passé. Le mal demeure invisible à nos yeux, comme suspendu dans l'atmosphère.

Cet aspect pesant d'une menace invisible qui rôderait partout autour de nous est traité d'une manière directement liée à la paranoïa dans une œuvre de 2002, *Tout est possible*, vidéo en boucle de 16 min qui propose de suivre les déambulations d'un personnage obsédé par les fantômes. La caméra, en contre-plongée, le suit et le poursuit même, comme pour recueillir son témoignage, tandis que la bande son, très claire, rythmée par un gong, répète de manière cyclique des affirmations sur la présence d'esprits autour de nous. Le personnage s'est en effet forgé une théorie qui explique toutes les anomalies que l'on peut rencontrer, du triangle des Bermudes aux accidents d'avion, et les réaffirme inlassablement. Cette œuvre montre comment l'obsession prend la forme cyclique de la récurrence : elle dégage la structure de l'obsession paranoïaque qui semble elle-même se contraindre à toujours revenir à son point de départ et par là empêcher son propre dépassement.

Mais le travail de Grasso permet surtout de percevoir les conditions d'apparition d'une paranoïa généralisée propre aux sociétés contemporaines. La question des mécanismes de la paranoïa dans sa dimension collective est abordée de manière centrale dans l'une de ses pièces les plus remarquées, *Radio Ghost* (2004), un film 35 mm où la caméra elle-même prend la place d'esprits, d'habitude perçus individuellement par les paranoïaques. C'est ainsi que ces esprits, acquièrent une dimension quasi objective en imposant leur présence à une ville entière. Tourné depuis un hélicoptère qui survole Hong Kong, ce film, grâce à une alternance d'images et de fondus enchaînés monochromes qui créent des ruptures momentanées, évoque en effet l'idée d'une domination pesante. Plus précisément, il se place d'un point de vue inaccessible aux hommes, celui de l'omnipotence. Et si la caméra l'occupe, c'est en incarnant un pouvoir technologique qui se déshumanise au fur et à mesure de ses progrès : ce pouvoir s'exerce en effet de plus en plus grâce à des facteurs invisibles, flux, particules, ondes, que nous manipulons sans les contrôler. La bande son de

ce film, composée d'extraits d'émissions radio, renforce cette idée d'une puissance technologique invisible et fait renaître les croyances les plus archaïques aux esprits. Ainsi, dans ce film, la caméra provoque la paranoïa plus qu'elle ne l'observe.

Au cœur de la paranoïa

Cette imitation des mécanismes de la paranoïa, qui articulent étroitement le sentiment d'une menace et le délire de surpuissance de la part de celui qui se sent capable d'entrer en communication avec les esprits, atteint son paroxysme dans les œuvres les plus récentes de Grasso, d'abord dans sa projection *Sans titre* (2005), vidéo de 3 min diffusée en boucle. Dans cette œuvre, un nuage noir compact apparaît pour se déplacer vers nous, accompagné d'un bruit sourd à la limite de la vibration qui renforce notre interprétation anxiogène. À l'instar du nuage toxique de DeLillo dans *Bruit de fond*, qui suit les protagonistes au fur et à mesure de leurs évacuations successives, le nuage de Grasso avance inexorablement, métaphore de la rumeur, des craintes réelles mêlées de fantasmes (4). C'est ce phénomène de projection mentale dans l'œuvre de Grasso que Christophe Kihm identifie comme un « double investissement de la notion de projection (5) » : « au sens où celle-ci désigne la mise en situation spatiale d'une opération technique : la diffusion d'images animées sur une surface [...]. Ensuite, au sens où il faut concevoir l'écran lui-même comme lieu d'une projection, psychique quant à elle, cette opération désignant alors le recouvrement d'une surface (la réalité apparente représentée) par une autre (la réalité mentale figurée) ». L'œuvre invite ainsi à expérimenter l'activité paranoïaque, comme le préconisait déjà Salvador Dali dans les années 1930 en s'inspirant des premières théories de Lacan sur la puissance créatrice de cette psychose : l'œuvre est « un principe de vérification » « par lequel passe pratiquement dans le domaine tangible de l'action l'élément même du délire (6) ». C'est dans ce sens que la paranoïa peut devenir un élément de méthode pour critiquer le réel.

De même, Grasso, avec *Éclipse*, une vidéo entièrement truquée qu'il réalise en 2006, teste les projections mentales dont nous sommes capables. Initialement projetée dans un environnement orange qui accentue son étrangeté, cette œuvre donne à voir un événement quasiment miraculeux : une éclipse combinée à un coucher de soleil, auquel il est impossible de ne pas croire pour un instant. Un tel spectacle devient à notre portée, nous nous pensons à sa hauteur, tel un paranoïaque dans la surestimation de sa puissance. Autrement dit, cette œuvre séduit par son caractère grandiose, mais son esthétique est un piège. L'artiste nous met face à un phénomène improbable, voire paranormal, pour interroger le rapport au réel que conditionnent les images. Loin de nous faire deviner la machinerie qui produit l'illusion, Grasso nous laisse seul avec notre jugement, face à un film qui se présente comme un document. *Éclipse* s'inspire en effet de documents pseudo-scientifiques diffusés par des manipulateurs qui ne se présentent jamais comme tels.

La question du complot

Enfin, l'une des dernières réalisations de Grasso, *Du soleil dans la nuit*, consiste en une installation de grande ampleur présentée pour la première fois lors de l'édition 2006 de *Nuit blanche* à Paris. Cette pièce requiert un environnement nocturne, son principe étant de créer des conditions climatiques artificielles pour proposer aux visiteurs un espace de plein jour, violemment éclairé et chauffé grâce à de grands ballons lumineux gonflés à l'hélium et des spirales chauffantes. Elle permet ainsi d'expérimenter physiquement un curieux intervalle spatio-temporel, comme s'il s'agissait d'une téléportation dans un autre temps ou un autre lieu de la planète. Mais le sens de cette installation ne se limite pas à cette expérience. Elle fait écho à la rumeur qui circule autour d'un programme de recherche américain installé en Alaska, le système HAARP (High-frequency Active Auroral Research) qui, sous couvert d'études sur la ionosphère (couche de l'atmosphère où les ondes électromagnétiques se comportent d'une manière particulière) chercherait à manipuler le climat, à perturber les communications hertziennes et à mettre au point des armes électromagnétiques. *Du Soleil dans la nuit* fait donc allusion à des recherches scientifiques réelles, mais dont une majeure partie serait menée secrètement dans le but d'instaurer une domination terrifiante (7). Sans prendre elle-même parti, l'installation de Grasso nous place au cœur de la question d'un complot et nous pousse dans l'engrenage fantasmatique d'une guerre technologique digne d'un James Bond.

Ainsi, grâce à ce dernier exemple, on comprend à quel point le travail de Grasso cultive une position ambiguë en jouant avec les mécanismes de la paranoïa, tantôt pour accréditer une thèse surnaturelle, tantôt pour susciter un doute sur son bien fondé. Ses œuvres n'ont pas vocation de nous convaincre de la véracité de ces thèses mais réveillent tout de même une certaine compassion pour les interprétations délirantes qui empêche de les oublier purement et simplement. Elles nous plongent dans une logique suspicieuse que notre environnement médiatique et technologique ne demande qu'à alimenter et nous invitent à prendre conscience de cet état de fait. Et ce qui est bouleversé par ce processus, c'est l'évidence de nos principes rationnels ramenés à des croyances parmi d'autres. Le travail de Grasso rejoint ainsi une réflexion de l'historien Paul Veyne : « les vérités sont déjà des imaginations et l'imagination est au pouvoir depuis toujours (8) ». Le réel ne serait perçu qu'à travers le filtre de l'imaginaire.

NOTES

1. Thomas Hobbes, *Léviathan*, 1646, chap. XIII et XIV.
2. Don DeLillo, *White Noise*, Elisabeth Sifton Books, New York, 1984 (Paris, Stock, 1986, pour la traduction française).
3. Mark Costello, *Big if*, W.W. Norton, New York, 2002 (traduit en français sous le titre plus banal *Les Maîtres du jeu*, Actes Sud, 2005).
4. Voir l'article de Michel Gautier « How soon is now », *Fog*, n° 3, printemps-été 2006. Selon lui, l'angoisse créée par le nuage tient au fait que, dans l'œuvre de Grasso, on ignore tout de son origine ; c'est ce qui permet à chacun d'y projeter ses propres angoisses.

5. Christophe Kihm, « Laurent Grasso. Vidéo-capture », Art Press, n° 306, novembre 2004, p. 42.
6. Salvador Dali, « Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante L'Angélus de Millet. Prologue. Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste », Minotaure, n° 1, 1933, p. 66. Dali s'inspire directement de la thèse de Jacques Lacan *Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, parue en 1932. Leurs points de vue sont tellement proches que Lacan fréquentera assidûment les surréalistes dans les années 1930 et publiera lui-même des articles dans *Minotaure*. Voir par exemple « Le Problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », *Minotaure*, n° 1, 1933, p. 68-69.
7. Pour les tenants de cette interprétation, le tsunami de 2004 serait par exemple lié à l'envoi d'ondes électromagnétiques dans la ionosphère.
8. Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes. Essai sur l'imagination constituante*, Seuil, 1983.