

Photomobiles

Tout droits de reproduction réservés pour tous pays.

© Norbert HILLAIRE: *Photomobiles*

© Vincent Wapler: *Préface*

© Eric Clémens: *Au contraire*

NORBERT HILLAIRE

Photomobiles

Notes de travail

(2009-2014)

suivi de

Au Contraire

Par Eric Clémens

Préface de Vincent Wapler

Valverde Art Gallery

Préface

Présenter par un texte les polyptyques photographiques de Norbert Hillaire, c'est un peu prétendre vouloir faire le poirier afin de souffler une mazurka de Chopin dans un pipeau, voire même, ambitionner réussir à pisser dans un violon renversé ! La raison en est que les photographies de Norbert Hillaire sont en réalité un « pré-texte », celui qu'il a déjà écrit lui-même à leur sujet.

Alors, sans être redondant, oui, comment écrire mieux que Norbert Hillaire sur son œuvre plastique ? Il l'a traitée déjà mieux que quiconque d'un point de vue littéral, terrain où ce disciple de Roland Barthes, essayiste et Professeur Émérite des Universités, rompu aux acrobaties synaptiques les mieux étayées, me fait l'honneur de me convoquer ? Je pourrais tenter d'insister sur le sens d'improbables congruences entre les images qu'il télescope les unes contre les autres plutôt qu'il ne les assortît, préférant aux nécessités de vouloir construits les hasards « druppés » qui jamais pour autant n'aboliront l'indétermination scopique ? Non, ce serait avoir opté, n'ayant rien à suggérer de mieux, pour le charabia destiné aux félins de gouttières.

Beaucoup plus simplement, Norbert Hillaire donne à voir et transmet en partage sa générosité, ce dont seul un savant est capable, car grâce à lui, à ses photographies et ses écrits, chacun peut, devenant à son tour et comme lui créateur, voir son propre et singulier midi à la porte de Norbert Hillaire – car il lui offre, dans un même mouvement, la possibilité créatrice d’appréhender la plénitude complexe de la juxtaposition des images en regard aussi de son texte – qui analyse et propose une compréhension de l’élasticité originale de sa méthode créatrice.

Par son texte, Norbert Hillaire permet d’accéder aux univers imaginaires que portent et peuvent susciter la combinaison de ses images. En les mariant ainsi il réconcilie le *mythos* et le *logos*, la poésie et la science, *anima* et *animus*, dont le mélange est le carburateur d’unification propre à toute initiation sérieuse, re-créatrice autant que récréative. En nous proposant de considérer sa procédure de pénétration interstitielle du multiple profus pour accéder à la sidération du manque régressif mais fondateur, Norbert Hillaire aura transmis l’inverse de ce que font d’habitude les créateurs qui, pour simplifier, partent de rien (la page blanche) pour arriver à quelque chose.

À retourner ce gant temporel, Norbert Hillaire nous rapproche aussi de la compréhension du travail de Christian Bonnefoi, un autre théoricien hypersensible, de la peinture cette fois, qui peut peindre à l’envers de ce qu’il donnera à voir sur le plan spatial du tableau définitif.

Vincent Wapler, *Paris le 28 septembre 2018*

Photomobiles

Notes de travail

(2009-2014)

« *Je bais le mouvement qui déplace les lignes* »
(Baudelaire)

Note de présentation des travaux de l'année 2009

Toutes les photos qui composent cet ensemble ont été prises avec un téléphone portable, et, pour beaucoup d'entre elles, en conduisant la Nissan Micra de couleur or ayant appartenu à ma mère. Pendant longtemps, j'ai été fasciné par un tableau de Nicolas Poussin représentant le géant aveugle Orion, avec un petit personnage juché sur son épaule, lequel est censé l'aider dans sa course vers le soleil avant que ce dernier ne se couche à l'horizon. Cette mélancolie d'une lumière et d'un présent qui s'évanouissent, les impressionnistes furent les premiers à l'éprouver – alors même que se développaient, avec la photographie puis le cinéma, de prodigieux outils de capture et de rétention de ce présent en fuite. L'infinie variabilité des états du ciel, de la lumière, des saisons, leur fut un motif constant de recherche douloureuse sur le temps, aux deux sens entrelacés de *time* et de *weather*.

Ces photomobiles, qui sont à peine des photos, ou des photos comme volées à travers un téléphone, semblent destinées à répondre de la fuite du temps et de cet empire de l'éphémère qui en est comme l'ombre portée aujourd'hui, par le mouvement symétrique d'une prise effectuée sans aucun souci de pause, ou de construction

organisée de l'image. Une prise en mouvement, comme l'objet même qu'elle tente de saisir. Il s'agit dès lors de se laisser (sur)prendre, à travers le mouvement et la vitesse asynchrone de ces divers mobiles, de laisser ce temps qui nous échappe s'ouvrir sur lui-même dans le prisme de ces appareils. Comme si la fameuse convergence des médias, et la puissance de synchronisation mondiale des images et des opinions qui la soutient (et qui conduit à un écrasement du temps sous les formes du direct, du *live*, du temps réel), produisait en retour, en une sorte d'effet boomerang qui est aussi un contrepoison, une formidable puissance de divergence artistique et esthétique, d'ouverture de l'œuvre d'art vers des régimes spatio-temporels infiniment divers.

Ainsi, là où l'on peut constater avec les progrès constants du numérique, le devenir pictural d'une certaine photographie dans l'art contemporain, comme fascinée par l'immobilisme de la grande peinture d'Histoire, le téléphone portable serait comme un appareil de photo incertain, qui, outre qu'il contribue à une étrange redéfinition des rapports entre image et société, ouvrirait vers de nouveaux horizons et nous renverrait paradoxalement à ce tremblement du temps caractéristique de la photo des origines.

2011

1/ Ce qui est en jeu, c'est ce qui se passe, comme dit Rancière, entre un voir et un savoir, un regard et une action (revoir la question du maître ignorant, en un sens, ces photos posent aussi la question de l'amateur). Ce qui se passe entre l'œuvre et le spectateur, et qui n'appartient ni à l'auteur ni au spectateur. (Est-ce là, ce que Duchamp appelle *coefficient d'art*?).

2/ Cela pose la question de ces médiations, entre les deux polarités du regard : celui de l'artiste qui sait, qu'il est lui-même son premier spectateur, et le spectateur qui ne sait pas, mais qui partage avec l'artiste ce machin, ce *mana*, qui se déplace de l'un à l'autre, qui leur est commun, qui s'interpose entre l'un et l'autre, comme une grille, un hors-champ, qui vient scander le champ construit de l'image. Ces objets intermédiaires peuvent être par exemple des essuie-glaces dans la série des essuie-glaces. Ils servent à dessiner l'espace en dehors de l'espace.

3/ Ce qui conduit à un autre aspect de ce projet, et qui touche à la porosité du dedans et du dehors : il s'agit d'articuler un point de vue du dedans (des intérieurs) et des extérieurs, de tracer de l'un à l'autre, comme des lignes de fuite, de manière à ce que chacune de ces lignes apparaisse comme un vecteur d'énergie, tels ces *energons* dont parle Deleuze à propos de Kafka.

4/ Mes tableaux/dessins/peintures sont aussi des musiques pour l'œil, au sens de ces tableaux-rouleaux chinois qui inspirèrent Eisenstein dans l'invention de son art du montage.

5/ Ce qui est premier, c'est la ligne, la ligne de fuite – qui est le lieu de l'insistance d'une forme et d'une énergie à s'imposer à travers quelque figure que ce soit, quelque matière, ou même quelque point de vue, ou quelque référent. Ce serait comme si cette ligne était la carte d'un territoire énergétique, dont les objets qui le peuplent importent moins que l'énergie qui va de l'un à l'autre, qui les traverse, et qui transgresse, en s'imposant au-delà de tout référent, contre le référent, *des signes sans référent*, en somme. Et donc, en effet, il faut « sauver le contour » (Deleuze), mais contre lui-même ou ce qu'il tente de retenir, et qu'il ne réussit pas à retenir. Et qui échappe. Ou comme ce qui laisse voir que quelque chose échappe dans le mouvement de sa rétention même.

6/ C'est pour cela que ce sont des diptyques ou des triptyques, mais qui ne rassemblent pas tant en leur centre, qu'ils ouvrent un hors-champ, qui ouvrent vers d'autres images potentielles, hors celles qui sont retenues dans le champ et l'espace des trois images. Ce seraient en ce sens des *iconostases*, au sens de Ouellet (il y a quelque chose de l'idiot et du Dieu, qui doit circuler entre ces images).

7/ Il faut donc articuler peinture et dessin dans mes

photomobiles, et comme dans le triptyque constructiviste, voir comment une forme, un dessin, une intention traverse les trois images (la grue, le kaléidoscope, l'avion dans le ciel.)

8/ Cherche quelles peuvent être ces intermédiations, qui prennent place comme des machines de vision entre le spectateur et nous et qui seraient comme une délégation de compétence à des objets mobiles, qui introduisent une vitesse, un rythme à la fois voulu et hasardeux, intentionnel et aléatoire (ce serait une manière, avec les essuie-glaces par exemple, de réintroduire l'aléatoire dans l'art, comme ont voulu le faire les compositeurs de l'âge moderne en musique). Les essuie-glaces rythment, comme une partition, ils introduisent aussi des signes qui ne sont pas sans évoquer les signes et le mouvement du pinceau dans l'art et l'écriture calligraphique de l'extrême Orient. Mais aussi, ils sont comme des *shiffters*, des embrayeurs, ils sont à la fois énoncés et source énonciatrice dans l'espace du « tableau », entre l'espace construit et l'espace perçu, ils sont sujets et objets, instruments de dessin et partie du dessin, cartes et territoires, référents et outils de représentation. Comme pourraient l'être en un sens d'autres objets qui viennent suturer, scander, rythmer un espace et qui sont des instruments, mais empruntés au monde commun de l'industrie - en un sens c'est le même sens que celui du transfert de César avec ses machines industrielles à compresser utilisées comme des instruments de sculpture (ou qui sont une forme de transfert de l'industrie, ou de détournement de

machines ou d'appareils qui ont d'abord leur sens dans d'autres contextes, leur usage).

Mais les automobiles et les *Smartphones* sont aujourd'hui des machines de vision, des machines à travers lesquelles le réel s'offre à nous de manière quasi permanente (ces appareils rythment notre propre machine de vision interne). Les essuie-glaces dégagent l'horizon de notre champ de vision et ils sont comme l'équivalent de la fenêtre chez Matisse, mais celle-ci est à l'arrêt chez Matisse, alors que nous vivons aujourd'hui en automobile, en avion, dans des transports rapides. Il y a aussi cette idée de *balayage*, d'une image qui participe de ce mode particulier de structuration de la mémoire et du temps que Lyotard appelle le *balayage*, qui n'est plus du tout le *frayage* des anciennes cultures, et qui pourrait, à certaines conditions - se métamorphoser, se relever en une temporalité plus dense, que le philosophe nomme *passage*.

Évidemment, ils sont aussi une forme de mise en abîme de la question de la mobilité, car ils sont mouvement, battement artériel ou rythme du temps routier, et en même temps, ils sont à l'arrêt, jambes scandant les pas à pas internes de l'image, ou de l'enchaînement des images, sans que ces enchaînements et ces superpositions rythmiques aient pu être calculés entre la vitesse de l'automobile, celle des essuie-glaces, celle de la reconstruction ou de la reconnaissance ; ce sont comme des temporalités divergentes, qui ouvrent sur des points de vue eux-mêmes divergents (mais que chacun peut s'approprier car ils sont le commun, sorte d'iconostase

temporelle, qui laisse perler le temps diffracté que nous vivons, les ruptures de rythmes qui sont notre lot commun).

9/ Comment opèrent-ils par rapport à la question que pose Eisenstein de l'enroulement des images, de leur mise en spirale (et la spirale pourrait être un autre mode de déclinaison de cette question de la mobilité, et du déplacement du regard sur les bords).

Cf. Le tableau de Holbein.

10/ Ces images, sont, comme le prophétise Lautréamont à propos de la poésie du futur, faites par tous, non par un (et doivent poser la question de l'amateur et du professionnel photographe). Leur beauté, ou leur efficacité tient à ce qui, en elle, échappe à la maîtrise de celui qui les a produites, ce sont comme des ready-made, mais temporels et rythmiques. Qui introduisent, mais par condensation, et repliement interne, ou mise en abîme des rythmes, une spatialité autre qui ne serait faite que de strates temporelles divergentes. De mouvements asynchrones, mais qui sont beaux, non parce qu'ils témoigneraient de la possibilité de restituer le mouvement à l'arrêt (comme l'ont fait les futurismes), car dans ce cas-là, il n'y aurait plus qu'à faire du cinéma, mais parce qu'ils témoigneraient au contraire de la possibilité d'arrêter le flux, de contempler le temps dans les arts de l'espace, mais le temps à l'arrêt (Réf. impressionnisme), le retenir dans sa fuite (sans doute), mais ce qui est beau, c'est l'impossibilité d'arrêter le flux et le temps, tout en l'arrêtant quand même, comme

les *forcados* interrompant la charge du *toro* dans la corrida portugaise. C'est donc aussi un éloge de la lenteur : une manière d'ek-stasis temporelle, comme ces réactions en chaîne dont parle Eisenstein, mais qui sourdent l'une de l'autre - sauf que dans le cas d'Eisenstein, cela produit une profondeur qui s'ouvre dans la continuité même du temps cinématographique et ses effets de coïncidence avec le temps réel pour produire un récit, alors que ce qui m'intéresse, c'est de condenser le mouvement, le laisser vivre et même sourdre comme un irrésolu, une extase, mais visible, perceptible à l'arrêt - des compteurs, des mesures, des médiations techniques diverses qui jalonnent notre espace-temps (le GPS peut être un instrument intéressant de ce point de vue, ainsi que les autres outils d'orientation que l'homme invente chaque jour pour se déplacer, l'aider dans ses déplacements, et qui introduisent une temporalité nouvelle). Les *Gps* sont intéressants aussi de ce point de vue. Les *Qr codes*, (en un sens, je pourrais appeler ces travaux « l'écriture en suspens », en référence à mon premier mémoire dans lequel j'expliquais que les objets, les décors, dans le conte de Flaubert *Un coeur simple*, sont de quasi-personnages, ou, comme me dit un jour Roland Barthes, de "purs éclats de langage".

11/ La dernière idée, au-delà de celle de l'arrêt du flux et du mouvement (comme si ces essuie-glaces étaient l'équivalent de la saisie que nous avons aujourd'hui de ces personnages à l'arrêt à Pompéi, arrêtés par l'accident, la catastrophe - et l'accident, au sens de Virilio est aussi sous-jacent à ces photomobiles), donc du temps, c'est celle de l'espace.

12/ Ces photomobiles de la série 2011 (*je bais le mouvement qui déplace les lignes*), sont, doivent aussi entrelacer un point de vue surplombant, panoptique (celui du cartographe qui voit le monde d'en haut, ou à travers les outils et instruments de la représentation objective), et le monde en perspective cavalière, ou le monde vu depuis un point de vue local, ou subjectif.

13/ Le point de vue objectif et le point de vue subjectif doivent se conjuguer et s'hybrider : l'essuie-glace, en tant qu'objet qui a été arrêté dans sa course échappe au contrôle de l'observateur : il est la trace d'une réalité spatio-temporelle objective, objectivée dans et par l'œil de l'objectif du *smartphone*. Et il dessine la carte d'un territoire qui est celui de la route, mais dont les agencements qui en résultent (entre la route, l'essuie-glace, le paysage et ses lignes) échappent au contrôle de l'intention auctoriale de celui qui prend la photo ; elles procèdent d'une mise à plat plus ou moins réussie mais aussi involontaire, si elle est réussie. Mais en même temps, il y a un point de vue, une intentionnalité après coup, dans l'agencement voulu, la mise en récit, la séquentialisation, qui permet de réintroduire le point de vue subjectif. C'est mon point de vue sur le monde, qui se construit comme un récit (mais ce récit est aussi une négociation jamais totalement maîtrisée du visible et de l'invisible, il y a donc une profondeur de temps dans l'espace de l'image qui échappe là aussi au contrôle, d'où peut-être aussi l'intérêt des triptyques, et cela est lié au fait que je n'ai jamais voulu écrire de romans, cette structure ternaire me va, elle est aussi elle du haïku). C'est le monde vu d'en haut,

du balcon, et vu depuis celui qui passe dans la rue : comment être au balcon (à l'arrêt) et se regarder passer ou marcher dans la rue (en mouvement) : c'est à cette aporie que je veux me confronter.

Au dépassement de l'alternative de l'action ou de l'interaction dans l'art et de la contemplation.

14/ Ce qui est intéressant, dans mon image des essuie-glaces, c'est aussi la profondeur de champ, avec le soleil à l'horizon, comme une trouée (cf. Claude Simon, Orion aveugle, nous courons après le soleil de nos vies, et nous ne pourrons jamais rattraper le soleil dans sa course avant qu'il ne se couche à l'horizon). Cette trouée est un détail, mais qui ouvre vers un questionnement de la perspective en tant que forme symbolique - d'un espace de projection qui suppose une équivalence rigoureuse entre les coordonnées euclidiennes du réel et de sa représentation. On est à la fois dans une vision en plan, en surplomb, en profondeur, et en mouvement de la gauche vers la droite, ou du haut vers le bas.

On doit donc avoir un syncrétisme qui ne serait pas celui des enroulements à la Holbein (en plan vu d'en haut) / Eisenstein, ni celui de l'espace médiéval, mais au fond celui d'un autre espace dont Bacon fournirait peut-être un modèle (reprendre le Deleuze). Il s'agit en un sens d'aller d'une vision en *top down* et en *bottom up*, de les coupler dans la saisie de notre monde actuel.

15/ En un sens, ces essuie-glaces sont l'équivalent actuel de "l'escargot" de Cossa analysé par Arrasse. Ils sont

à la frontière qui sépare le réel (l'espace du point de vue du spectateur, extérieur au tableau), et l'espace de ce qui est représenté, le paysage, (qu'ils contribuent à la fois à déstabiliser - car ils cassent l'illusion perspective dans ce balayage révélant le tableau pare-brise comme pure surface - et à stabiliser - car ils réorganisent cet espace dès lors qu'on les perçoit comme en faisant partie, comme faisant partie de l'espace représenté, selon d'autres lignes de fuite). Le spectateur est dedans dehors l'image, embarqué dans le mouvement, et contemplant de l'extérieur un dessin machiné par une machine de balayage optique de la pluie.

16/ Question : que se passerait-il si je mettais des esuie-glaces devant des images d'intérieur ? ou si je mettais des images faites en photomobiles articulées avec des images d'intérieur, enchaînées les unes dans les autres.

17/ Il y a aussi la possibilité de photographier mes dessins. Ou de dessiner mes photographies, à partir de la forme qui insiste en chacune d'elles, cette forme qui cherche à penser.

18/ *Sur les transitions dessin/peinture/photomobiles*

Tout cela s'inscrit dans l'esthétique du rapport intentionnalité/contrôle, et appelle peut-être la reprise de certains thèmes sur l'animal. L'idée du hasard et de la nécessité. L'idée que les choses ont un site, qu'elles viennent à exister (comme ce petit pan de chiffon blanc

égaré sur un tableau de professeur). Et qu'ensuite, on les met à distance, ont les a fait exister à partir de presque rien : une photomobile. L'idée centrale est celle de lâcher-prise, l'idée que l'on ne contrôle rien, mais qu'on a envie et besoin de contrôler. On transgresse les codes institués.

19/ Possibilités de transition : chaque peinture est l'hypostase, le révélateur de ce qui était latent, intentionnel dans chacune des photomobiles mais qui n'apparaît pas vraiment en elle, et qui se révèle à l'usage de la peinture, du cadrage/recadrage/décadrage que devient la peinture, qui ne réussit pas pourtant à épuiser, à faire le tour de l'image photographique dans sa richesse, sa complexité, son effet de réel.

20/ Il y a aussi l'idée d'une circulation sans fin : les peintures/dessins (ce sont d'abord des dessins/peinture) viennent certes de la photo, mais l'inverse est aussi vrai : les photomobiles viennent de la peinture : on se trouve alors dans une situation paradoxale que j'ai déjà connue : que se passe-t-il quand on passe d'une traduction, par exemple si on retraduit de l'italien vers le français un passage de Flaubert, et qu'ensuite on compare ce texte au texte original de Flaubert : il y a une altération, et ce que je veux aussi faire dans mes peintures c'est une altération de la photomobile initiale (qui est elle-même une altération du réel, du fait de l'intentionnalité que je mets dans l'image).

Chaque tableau tiré de la photomobile est une al-

tération/interprétation mais qui livre aussi son secret de fabrication, car on peut comparer avec l'image initiale.

21/ On peut dire aussi que chaque « œuvre » est non une photo, un dessin, une peinture, mais une « source », qui se décline de manière multimodale sur plusieurs formats et plusieurs objets. Chaque œuvre est un « modèle trouvé », ou une abstraction trouvée. Un « ready modèle ». (à rapprocher de mon idée d'un duchampisme généralisé, reprendre ici le texte écrit à ce sujet).

22/ En ce sens, je peux aussi prendre les photos de mes écureuils, ou de mes corbeaux, comme des modèles. Et *retrouver les techniques de traitement que j'appliquais à mes animaux, à mes photomobiles ou au moins certaines d'entre elles*. Ce serait là aussi une manière d'établir une continuité. En particulier la technique des calques, qui consiste à renverser dans un calque l'image initiale (à partir d'un agrandissement avec un report des proportions) de la photo initiale, puis calque de certains éléments (les éléments discriminants, tels les oiseaux par exemple) puis le report de ces éléments discrets sur le papier à dessin final (reprendre mes notes de 2007 à ce sujet pour me souvenir des techniques).

23/ Je peux prendre ainsi quelques œuvres en triptyque qui auraient valeur de « ready modèle », qui seraient des œuvres sources, et dont je chercherais à faire :

- a/ un dessin agrandi
- b/ un calque des éléments forts
- c/ une réutilisation de ces éléments forts dans d'autres contextes, ou d'autres versions.
- d/ Les possibilités du carton miroir : la route, les essuie-glaces, ce qui apparaît dans la réalité
- e/ Je peux aussi faire des photos en gros plan de certains dessins que je considère comme des photomobiles potentielles.

24/ Si le paysage que nous voyons se projetait lui-même dans un miroir et que nous ayons vue sur ce miroir en le traversant, nous verrions le paysage mais inversé.

Je veux travailler sur cette idée que le paysage devient l'agent du tableau, qu'il est lui-même l'artiste en se représentant et se contemplant dans un miroir.

Au sens où l'on dit que l'art invente la nature, mais là, ce serait plutôt un chiasme ; l'art invente la nature (la nature est écrite en langage mathématique et artistique) et la nature invente l'art.

Je peux aussi, sans contradiction avec mes calques, photographier mes ou des dessins et les intégrer.

« Ce que nous voyons, ce qui nous regarde »

Mon idée est donc du lien peinture/paysage/route/planche etc. Souvenir d'Orion aveugle de Claude Simon.

Dans certains triptyques, il s'agit donc de *rehausser*, comme le faisaient les enlumineurs du Moyen-Âge, les traits et les lignes de fuite les plus saillantes d'une figure ou d'un paysage, à l'or, mais ces lignes tracées au pinceau

ou au fusain doré sont l'image inversée de celles qui figurent et scandent le paysage réel photographié à l'arrière-plan. On joue ainsi d'un rapport paradoxal - et en un sens conflictuel - entre une esthétique médiévale et une esthétique du *Smartphone* et de la mobilité, d'un rapport entre-temps extatique et arrêté (l'or souligne ce rapport au temps), et un temps des flux, de la mobilité et du mouvement perpétuels, d'un rapport entre lenteur et vitesse.

25/ Qu'est ce qui dans l'artisanat est lié à la marche?
Les souliers.

Et évoquerait la route, les réseaux?

Le gribouillis

Les lacets

L'intestin (Simon)

Ce qui est intéressant

Ce sont les calques et les mises en abîme

- 1 traits sur calques
- 2 report à l'endroit
- 3 report au verso sur la photo initiale en dessinant sur la photo
- 4 photo de dessins matrices intervenant comme ligne de fuite en tant que dessin photographié.

26/ Il y a aussi cette idée que, le paysage se réfléchissant en lui-même, c'est à la fois actuel (écrans, *remix*, *sample* du paysage, le paysage *réduit* dans sa mise en abîme même, *dépaysé*), et très classique: le paysage à l'arrêt, comme les tableaux de la renaissance.

27/ (26 novembre 2011)

Sur les photomobiles : le point de vue de Déotte critiquant Lyotard sur la Renaissance et la perspective.

« Si Lyotard a bien exploré dans les années soixante-dix la puissance politique de l'art, c'est que cet art restait pour lui au fond corporel, artisanal, non-industriel, insoumis à la culture. Finalement, et d'une manière classique, phénoménologique et adornienne, les appareils passeront nécessairement chez lui du côté de l'aliénation du geste artistique, pictural en premier lieu. Il suffit pour s'en convaincre de relire les très belles pages consacrées dans *Discours, Figure* à l'appareil perspectif. Lyotard, dans le sillage de Panofsky fut le premier à montrer comment cet appareil avait fait époque, mais il fallait entendre par là un asservissement de la peinture (de la couleur en fait) encore plus élaboré que du fait d'un tout autre appareil, le gothique par exemple. Il est quand même très étonnant d'aboutir à de telles conclusions s'agissant d'un appareil qui sut générer une quantité astronomique d'œuvres au moins pendant cinq siècles, disons entre Masaccio et Cézanne. »

Peut-on imaginer de faire dialoguer des appareils hétérochroniques entre eux, des appareils qui ne relèvent pas du même régime de destination époquale ? Certains appareils relèvent de normes très différentes (par exemple, pour les normes de révélation (incorporation ou incarnation), l'interdit de la représentation privilégiera la calligraphie, le géométrisme non figural appliqué aux décors architecturaux. Pour les normes de délibération, qui définissent le sujet et l'être ensemble modernes, ce sont

les appareils de projection qui portent le sens d'une destination époquale commune (de la carte, au globe terrestre, ou au cinéma). Ces appareils « traduisent et font époque, ils créent pour la singularité et l'être ensemble une destination ».

Mais la question se pose de savoir si une coexistence de normes hétérodoxes est possible (dans nos sociétés comme dans mes photomobiles) : par exemple la norme de révélation (les enluminures du Moyen-Âge), et la norme de délibération (disons *Le déjeuner sur l'herbe*).

Mais, la perspective est un appareil qui fait lien entre ces deux normes, qui libère (et qui assujettit au sens de Lyotard). Il faut donc continuer à s'intéresser à la perspective, et c'est ce que je tente de faire dans mes photomobiles. Mais *après* l'appareillage du cinéma, après l'appareillage de l'époque et des autres arts *par* le cinéma, et ses emprunts à d'autres appareils (en particulier pour le montage), de manière à me trouver confronté à un conflit d'époques et d'appareils... de *normes*.

Et mieux encore, ou pire encore, s'il s'agit de faire coexister « appareils » et « moyens de communication ».

Ma photo est « mobile », non seulement dans le sens de la mobilité voulue et imposée par les portables, mais aussi par l'impossibilité d'assigner à ma pratique (ou le refus de ma part), une résidence (dans la *photo plasticienne* par exemple et ses diverses tendances : que ce soit la forme tableau à la Jef Wall, que ce soit l'art du métissage à la Fleischer, ou encore les tendances post-conceptuelles).

De toutes ces tendances, je peux me réclamer tout

en les refusant, je les traverse plutôt, m'inscrivant à la fois dans l'espace d'une modernité toujours à venir et jamais achevée (les récits d'émancipation sont peut-être à réinventer (contre l'hypothèse lyotardienne), et dans le constat que nous sommes bien là après le moderne en art, nous sommes dans un entre-deux (et en ce sens je ne me reconnais absolument pas dans la photographie conceptuelle à la Gerz ou à la Kosuth, car, comme le souligne Henri Peyre, "ce mouvement est profondément ancré dans la perspective de l'Histoire de l'Art. Il se veut une étape, un dépassement des tentatives précédentes en art. À cet égard, il appartient encore à la période moderne et aux mouvements des avant-gardes. Il en est même la forme ultime."

Je peux aussi, en ce sens, me reconnaître dans des tendances intermédiaires, qui font lien entre moderne et postmodernisme, qui empruntent par exemple à l'art conceptuel son refus de l'instant décisif, de *l'effet de réel* en photographie, mais qui empruntent aussi aux tendances postmodernes dans l'art quelques traits, comme le goût de la « photo ratée ». (« Même dans le champ du reportage », nous dit Peyre, l'« instant décisif » a reculé devant la représentation de la durée dans le reportage social (Parr, Waplington). La déconstruction de l'instant décisif pourra également amener vers le goût pour la photo ratée »).

Mais mon travail conserverait de la modernité ce rapport au monde fondé sur le miracle des commencements. Je ne suis pas revenu de tout, pas blasé, pas certain que quelque chose ne soit pas encore à sauver,

là devant nous, cette chose « quelconque » même. Le salut des choses, et non des êtres, m'intéresse (dans la suite de Warhol ou Duchamp) : c'est cela que je cherche, dans le triptyque intitulé par exemple "le voyage de la petite forme bleue"

Une ère du soupçon a commencé, qui rendrait possible et même nécessaire la fondation d'un *messianisme soft*.

Voir aussi à ce sujet : Boris Groys, sur le *mana* et le reste : le *mana* se déplace.

En ce sens, mon projet serait celui d'une modernité à revisiter (ce que je désignais sous le terme de rembobinage dans le projet "L'art peut-il nous aider à vivre ensemble?«).

Ce que j'appelle aujourd'hui : *La fin de la modernité sans fin* : tel pourrait être le titre le plus juste pour qualifier mon travail.

Le monde de l'art se partage clairement aujourd'hui entre deux mondes, un monde appareillé encore à la modernité et aux avant-gardes (une volonté de dépassement des tentatives précédentes), et un autre au postmodernisme.

Par leur appartenance à la sphère des questions les plus actuelles, l'amateur et le professionnel, l'importance prise par les nouveaux médias de la mondialisation, ce travail est paradoxalement moderne : il postule le mouvement de l'histoire, et le fait que nous n'en avons pas fini avec les récits d'émancipation. Nous sommes bien alors dans une modernité sans fin, qui n'en finit pas de se réinventer.

Mais, en un autre sens, c'est bien la fin de la modernité : et dans ce constat, se dessine alors la possibilité d'une relecture, d'une citation, d'une réappropriation des formes de l'art du passé, un art envisagé comme un inépuisable répertoire de formes : mais là aussi, il n'y a pas une seule postmodernité en photographie.

28/ Idée d'une photomobile à partir de ce haïku, *j'ouvre la fenêtre, la fenêtre, pleine de printemps* (je retrouve là cette question irrésolue, entre perspective et triptyque d'un côté - simultanéité, et de l'autre, successivité, linéarité du flux diégétique-cinématographique)

Perspective, vision ternaire en profondeur. Succession photogrammatique, montage, cinéma à l'arrêt.

Et le haïku là-dedans, une structure intermédiaire, ou qui dépasse l'opposition du successif et du simultané, du visible et du lisible.

2012

29/ Sur le traitement des vautours : reprendre cette articulation dessin/peinture/photos - ce qui permet d'articuler, en les comparant, en les mettant sur le même plan, l'animal symbolique et l'animal réel (par exemple, l'animal tiré de l'imaginaire et de la bande dessinée, le sale vautour, voire de la photographie), et l'animal réel.

30/ Il s'agirait aussi dans un même triptyque de conjuguer divers modes d'organisation de l'image (en référence au cinéma).

31/ Le hors-champ : par exemple une image vide, ou une image dont ne subsiste qu'un bruissement d'aile que l'on aperçoit sur le bord de l'image

L'enchaînement des images avec l'idée d'un oiseau qui se rapproche de vous (jusqu'à vous tomber dessus dans la troisième image). Cf. Eisenstein : le modèle de la glace, qui s'ouvre, et se déplie en croisillons.

32/ *Les courbes* des vautours se retrouvent dans certaines formes héraldiques, dans des blasons, mais aussi dans des ellipses, des ogives, des absides. Exploiter le potentiel étonnamment proche de l'appareil architectural des cathédrales pour traiter le vautour dans le sens, ou à travers des formes architecturales archétypales. (cf., ma photo Lucy 1 et 2), comme étant des vautours, ou les

escaliers du centre Pompidou étant comme des vautours, bref: retrouver des vautours dans les formes de la ville, dans des structures du mobilier ordinaire, les objets manufacturés, mes essuie-glaces? Des vautours qui viennent se coller contre mon pare-brise, etc.

Le morceau, le fragment : isoler des morceaux de vautours. (un bec, une aile, une patte, une courbe, une envergure). Donc jouer et travailler sur des échelles de l'animal. En reprenant des éléments discrets. Un corps fragmentaire de l'animal.

33/ Il y a aussi à s'approprier, en la renouvelant, la vieille problématique du dessin /photo : je dois dessiner, ou partir de dessins de vautours, ou de structures (ogives, blasons, héraldiques), comme si l'animal réel était au fond une conséquence de l'homme, une création de l'homme.

On part de l'imaginaire, du manuel de zoologie fantastique de Borges, on part de tous les blasons du livre sur les marques d'imprimeurs, et on retrouve le retour réel, mais comme filtré, par tout le poids d'une « sélection culturelle », d'une histoire : le vautour à reprendre, de ce point de vue, dans le prisme du livre d'Agamben, sur l'homme et l'animal - ou le livre de JC Bailly.

Je dois donc :

- 1/ photographier des dessins de moi (avec des calques, par exemple)
- 2/ photographier des dessins de marques d'imprimeurs, ou des fragments, par exemple
- 3/ et les associer dans des trilogies paradoxales, au vrai vautour photographié en fragment mais qui

s'échappe de toute tentative de l'homme de le dominer, de le contrôler, d'en fixer le mouvement : le vautour reste du côté de la « terre », pour le dire en termes heideggériens, quels que soient les efforts de l'homme pour le *mondaniser*. Il garde son énigme, qui se révèle pourtant dans son retrait manifesté.

Jeu : photographier de très gros objectifs tentant de saisir de minuscules vautours situés très haut dans le ciel et que l'on ne peut atteindre.

En ce sens, je ne suis pas loin de mes approches de 2009. Ainsi, ce que j'écrivais en 2009 demeure actuel.

34/ Je peux aussi prendre les photos de mes écu-reuils, ou de mes corbeaux, comme des modèles. *Et retrouver les techniques de traitement que j'appliquais à mes animaux, à mes photomobiles ou au moins certaines d'entre elles*. Ce serait là aussi une manière d'établir une continuité. En particulier la technique des calques, qui consiste à renverser dans un calque l'image initiale (à partir d'un agrandissement avec un report des proportions) de la photo initiale, puis calque de certains éléments (les éléments discriminants, tels les oiseaux par exemple, puis le report de ces éléments discrets sur le papier à dessin final (reprendre mes notes de 2007 à ce sujet pour me souvenir des techniques).

35/ Je peux prendre ainsi quelques œuvres en triptyque qui auraient valeur de « ready modèle », qui seraient des œuvres sources, et dont je chercherais à faire :

- a/ un dessin agrandi
- b/ un calque des éléments forts
- c/ une réutilisation de ces éléments forts dans d'autres contextes, ou d'autres versions.
- d/ les possibilités du carton miroir : la route, les essuie-glaces, ce qui apparaît dans la réalité
- e/ je peux aussi faire en photos de près de certains dessins que je considère comme des photomobiles.

36/ Je ne veux pas renoncer non plus à mon projet sur les couples, à partir de l'œuvre offerte à JMLL et Roselyne.

C'est un point central. Il y a le fauteuil de Monet, à gauche et comme un cercle lumineux à droite, ce sont ces disjonctions qui se croisent, ces lumières qui s'interpénètrent, qui produisent non pas une expérience, mais durée construite, un événement (je ne me souviens plus de ce que dit Badiou à ce sujet).

Sa lecture des trois impasses de l'amour est fort intéressante, et fort juste (l'impasse contactualo-commercial), l'impasse « hors du monde » (romantique, Tristan et Yseult), l'impasse etc.

Dans ces cercles, il y a aussi le traitement possible en rehauts, rehausser les cercles, faire que les formes pensent entre elles, que le ciel s'ouvre sur un dehors (penser, produire l'enfermement actuel, sans dehors, et Badiou a raison d'opposer à Levinas l'idée que le dehors, ce n'est pas seulement le grand Autre (la loi du père), c'est aussi la construction existentielle d'une disjonction, d'une différence qui produit de la différence, notre amour est

constructiviste, et pas seulement altérité, romantisme (il est ce que j'appelle mentalement parfois notre équipage, la force de vérité de cet équipage, qui fait que les gens trouvent que l'on fait un beau couple), mais ce n'est pas que le beau couple qui m'intéresse, c'est ce qui entre nous, hors notion du couple, mais dans l'amour, au sens de Badiou, est susceptible de passer...

2013

37/ Photomobiles (Notes, suite)

SÉRIE: LES COURBES, L'AMOUR,

Histoires d'objets/personnages, de courbes.

En un sens, ces photomobiles sont des histoires (mais des histoires de forme): elles racontent moins une fiction, que l'événement d'une forme (en relation vague avec des personnages ou avec des objets, ou des paysages), elles manifestent cette hégémonie de l'ordre descriptif sur l'ordre diégétique, la mutation des objets, des décors et des paysages en quasi-personnages, en éclats de langage, qui disent plus qu'ils ne sont, (mais ce n'est pas non plus une question de *spirituel dans l'art*), qui ne sont pas non plus symboliques (une chaise vide, c'est l'absence) ce seraient plutôt de quasi-personnages: par exemple mon volet vert dans « la petite fille verte ».

Cette notion des objets comme quasi-personnages est à rapprocher de celle des shifters.

À rapprocher aussi de celle des objets nomades, des objets communicants, mobiles (cf. John Lasseter, *toys story*), de l'internet des objets, ils sont le propre d'une époque qui est celle du tout numérique, et des objets interconnectés et adressés, avec une adresse URL. (À rapprocher de la question de la solitude des machines chez Gregory).

Les courbes (croix, auras, contours, cercles des saints dorés à la renaissance) participent de ce travail sur la perlaboration du passé de l'histoire de l'art à même notre présent. Ces courbes, dans les œuvres « Lucy, where are you? », et aussi dans la pièce offerte à Jean-Marc Levy-Leblond, sont donc à la fois, décor, soulignement, rehaut, contour (Bacon, *il faut sauver le contour*), cerne (et donc dessin), mais aussi : personnages qui viennent en renfort des personnages, pour les lier et pour les séparer.

La courbe est un élément essentiel du dessin. Pour lier une image à l'autre, la naturaliser et la végétaliser (en forme de *all over*, par exemple), mais aussi pour marquer des frontières, elle est cependant en conflit avec la verticalité des lignes qui séparent les images (dans les diptyques et les triptyques).

Elle réalise bien, de ce point de vue, le trait d'union entre continuité et discontinuité, entre discret et continu, entre successivité et simultanité. Elle m'aide à résoudre l'impossible équation entre profondeur de champ, point de fuite au centre, et musique pour l'œil, tableau qui évolue selon l'art du montage chez Eisenstein.

38/ Expo sur les courbes : Giovanni Anselmo, John Armleder, Richard Artschwager, Bernd et Hilla Becher,

Louise Bourgeois, Claude Closky, Noël Dolla, Ernest T., Fischly et Weiss, Hamish Fulton, Felix Gonzalez-Torres, Jacques Julien, Richard Long, Stéphane Magnin, Gordon Matta-Clark, Antoni Muntada, Hugues Reip, Jean-Jacques Rullier, Herman Steins, Niek van de Steeg, Lawrence Weiner, telle est la longue liste d'artistes réalisant des « motifs de cercles sur des surfaces singulières », évoquant par là les mathématiques, ou imaginant des structures en volume qui utilise l'anneau.

Cercle, disque ou anneau sont ainsi les éléments organisateurs de la composition artistique. Leurs motifs peuvent être considérés par les artistes, mathématiciens amateurs, dans le plan euclidien de la géométrie ou dans la sphère.

Le motif du cercle organise l'exposition, depuis l'évolution de simples motifs circulaires chez certains à de volumineuses et complexes formations matérielles chez les autres. Entre motif ou symbole.

Sylvie Boulanger, directrice, est commissaire de l'exposition.

39/ dimanche 7 juillet 2013

À propos de courbes, revoir l'expo de la cité des sciences sur les cercles et la géométrie. Ainsi que sur la perspective Le « grand art » et moi (lundi 8 juillet) (à écrire) cf. l'art même. Zarka

40/ Note du 30 juillet 13 : à partir d'un texte de critique sur l'image. Après la trace, déconstruction, après présence vs représentation, Y saisir le *duende*, dans cette ouverture ni phénoménologique ni interprétative.

Au-delà de la phénoménologie. Le corps du témoin et le partage du sensible.

41/Texte remarquable sur l'image de Emmanuel Alloa (introduction de son livre, penser l'image: « *Penser l'image*, Dijon: Les Presses du réel, 2010, (Perceptions):

« L'apparition de l'image suppose donc une *conjoncture*: traversée par un manque intrinsèque – son besoin d'apparaître à un spectateur – l'image ne sera image, c'est-à-dire apparaissante, que si elle échoit à un regard pour lequel elle formera un cas, un casus. Le manque est donc constitutif de l'image: dans sa facialité, elle expose son incomplétude et en appelle à une reprise par le regard.

Or si l'image n'est pas le produit d'une pure donation, elle n'est pas pour autant le résultat d'une construction ou d'une projection imaginaire (par un regard). Dans ses déterminations matérielles, dans sa structure, ses striures et ses partages, elle détermine le partage qui s'établira dans le chiasme entre il et objet. Pourtant, dans son eccéité même, dans son être-ainsi, l'image ouvre l'espace de ce qui pourrait être: l'espace d'une visibilité au subjonctif. Dans cette ambivalence entre sa surdétermination sensible et ses lacunes constitutives, l'image est donc foncièrement oscillatoire et circonstancielle. Dès lors, regarder une image sera toujours un art hautement délicat et précaire: *si l'image est effectivement une affaire de conjonction, l'imagéité ne peut être dérivée d'aucune détermination unique et ne décrit aucun secteur ontologique déterminé. L'ancienne question*

qu'est-ce qu'une image devra être remplacée par la question quand une image est-elle? Ainsi, une approche symptomatologique considérera que les images constituent moins un domaine circonscrit qu'une affaire d'intensités.»

Affaire d'intensités pourrait être le titre de ma nouvelle série. Mes photomobiles font que mes images sont affaire de conjonction.

Encore Alloa : « Décider face à un miroir – mais aussi face à un reflet dans l'eau, un film, un souvenir, une hallucination ou une installation vidéo – si nous avons affaire à une image dépendra donc d'une multiplicité de facteurs. Comme la symptomatologie médicale, la symptomatologie des images demeure un art par définition incertain. La coprésence d'une multiplicité de symptômes semble indiquer que nous sommes bien en face d'une image, mais la supposition reste affaire de conjecture, elle n'est pas probatoire et peut ne résulter que d'une *simple* coïncidence». Ce que je recherche dans mes images, dans mes photomobiles, c'est la co-présence d'une multiplicité de symptômes.

42/ Ce que je recherche : Il y a vingt ans, et bien avant qu'il ne soit question de « tournant iconique », Georges Didi-Huberman avait esquissé les bases d'une telle *symptomatologie de l'image*.

« Il se refusait à choisir entre une position qu'il qualifiait de phénoménologique et qui consisterait à voir dans l'image une présence épiphanique, révélant son essence dans la passivité de la réception, et une position sémiologique qui

considérerait que l'image n'est que représentation au sein d'un système conventionnel » (Alloa, dans ce même texte).

De même, dans mes photomobiles, je cherche à sortir de l'alternative et de l'opposition entre Épiphanie (position phénoménologique, apparition) - et passivité du spectateur, et la position sémiologique (l'image comme représentation au sein d'un système conventionnel).

Toujours dans ce même texte d'Alloa :

« L'extraordinaire registre inférieur de la *Madone des Ombres* de Fra Angelico à Saint-Marc à Florence, parsemé de véritables *drippings* chromatiques et de réticulations picturales d'une puissance inouïe, ne fut jamais décrit par les historiens de l'art pour qui l'absence de référence à l'histoire sacrée faisait d'eux un simple « hors-d'œuvre » décoratif. (starter de chapitre pour mon livre sur le décor). De même que pour Lyotard, c'est Cézanne qui venait éclairer Masaccio dans l'après-coup, pour Didi-Huberman c'est Pollock qui - de façon anachronique - vient désobstruer ici une expérience picturale que l'érudition avait fini par recouvrir. Mais opposer une peinture représentative, liée aux écritures, et une peinture moderniste, affranchie de tout rapport à son dehors, c'est encore faire fausse route. L'expérience de la sensation colorante ne s'oppose pas au savoir textuel, elle en est plutôt une réarticulation différente : ces rainures multicolores n'ont rien d'abstrait ; par elles, la peinture fait ce que la lettre ne peut faire : elle incarne dans sa dissemblance l'événement que l'historia du registre

supérieur s'était contentée de dépeindre avec ressemblance, c'est-à-dire l'avènement du Christ. »

Je retrouve ici la question du semblable et du dissemblable, déjà rencontrée à propos du vitrail (et aussi, ces questions de l'anachronisme, des paradoxes de la contemporanéité dont la clé est à chercher dans le mouvement de ces ténèbres qui nous font signe au cœur même de la surexposition du présent, comme l'analyse Agamben dans son livre sur le contemporain : dans ce livre sur le Vitrail, « architectures de lumières », j'écrivais : En effet, le vitrail contemporain a ceci de tout à fait intéressant qu'il réfléchit " indirectement " - et comme en sourdine (le vitrail est aussi une formidable occasion de repenser la question essentielle de la parole et de la lumière, de la pensée grecque et de la pensée sémitique, et peut-être la question de la beauté et de la sainteté, plus encore que celle de l'art et de la spiritualité, toutes les grandes questions qui n'ont cessé de hanter l'art et la philosophie du XX^e siècle.)

43/ C'est précisément en s'ouvrant, dans sa matérialité même, au regard, que l'image ouvre - tout comme le symptôme - à autre chose qu'elle-même. Mes photomobiles doivent se tenir entre fermeture et ouverture, entre participation et contemplation. Entre un *Voici* (épiphanie), qui se manifeste dans sa dissemblance et son repliement interne, sa clôture radicale, et ressemblance ouverte à l'interprétation sans fin par un « dehors », une société; il s'agit de créer du sens, ou mieux qu'advienne, dans

une sorte d'écriture en suspens, du sens, mais un sens précaire, fragile (qui inscrit l'image dans son présent, dans les conventions d'une époque, et en même temps la ferme et l'ouvre vers autre chose que la pure appartenance aux codes d'une époque, à ses codes qui sont ceux de la nouvelle culture pop, et de leur actualité éphémère), il s'agit de la tirer, en la retirant vers son passé, son archaïsme ; pour l'ouvrir vers son futur, en la dépliant autrement vers cette raison élargie dont parle Marion. Cette raison élargie serait une raison des formes (comme chez Lichtenstein ; il s'agit en les épurant, les grossissant, de tirer les codes d'une époque vers autre chose que ce qu'ils disent dans la culture pop, de les sanctuariser comme témoignage qui se scelle dans une forme durable, pérenne, et se cèle dans cette opacité tautologique : une forme est une forme, il n'y a rien au-delà de cela : la peinture est la peinture - Greenberg quoi) : des « images dissemblables » en somme, comme la peinture de Pollock, qui porte avec elle la radicalité d'un éclat sans retour qui fut celui de la modernité - et en même temps, témoignage, fable, participation, ressemblance, récit, époque, air du temps, présent, actuel, mobilographie, qui disent l'appartenance de ces images, à travers et avec leur imagéité même, à leur époque, au corps qui les a produites avec ses appareils mobiles. Des images à même le monde qui les a produites et qui est un monde rencontrant des problèmes avec l'Histoire. C'est exactement ce travail d'épuration narrative, de réduction eidétique du narratif d'une culture pop et BD, à même de porter

cette culture au-delà de son actualité immédiate, et à l'inscrire dans cette imagéité, qui travaille dans les grandes œuvres d'art quand il y a image, que l'on trouve à l'œuvre chez Roy Lichtenstein.

« Entre l'œuvre fermée, opaque et tautologique, et l'œuvre ouverte, toute entière subordonnée à une interprétation qui lui sera conférée par un dehors, l'image sécrète donc du sens, comme on dirait que les « coins de graisse » de Joseph Beuys exsudent ou que le *Cremaster cycle* de Matthew Barney fait coaguler la matière. Dans un tout autre registre, et avec moins de pathos, on peut penser à l'œuvre *Witness* de Mona Hatoum (2009). Face au « Triomphe de la beauté » en porcelaine de la Fondation Querini à Venise, l'artiste libanaise recrée une copie conforme de la statue de la Place des Martyrs à Beyrouth. C'est cette fois l'œuvre elle-même qui devient martyr, « témoin » : érigée initialement comme stèle commémorant les morts de 1916, les impacts de balle sur sa surface, méticuleusement restitués par l'artiste à Venise, sont aujourd'hui autant de symptômes d'un autre conflit, la guerre civile libanaise. Simultanéité, donc, de régimes incompatibles, coexistence de temps hétérogènes, ou encore : déhiscence au sein même du présent. Dans l'écart indécidable entre un *ça a été* et un *cela ne sera jamais*, l'image ouvre un espace de possibles : elle avance une présentation, comme on dit qu'on avance une hypothèse. » (Alloa).

Je retrouve ici cette idée que notre temps est celui qui consiste, en art, à essayer, avancer des hypothèses, plus

qu'à produire des manifestes. Catherine Millet a raison, notre Temps est en manque de hiérarchies artistiques, comme il est en manque de critères esthétiques. Et ceux-ci viendront dans la définition de nouvelles frontières. Mais ils viendront progressivement en formes d'hypothèses qui se vérifieront par agencements collectifs inédits ou réarticulation inédites des anciennes frontières, celles de l'art et du design, celle du professionnel et de l'amateur. Ces frontières ne disparaîtront pas, et on peut à raison se méfier des excès et des débordements de cette époque, qui veut le franchissement forcé et forcené de toutes les frontières de l'art et du non-art, la fin de toutes hiérarchies (comme chez Murakami).

De nouvelles hiérarchies s'établiront, selon le processus d'une histoire régressive-progressive qu'il n'est pas vain de situer ici dans l'héritage d'Henri Lefebvre. Et de Eisenstein aussi (voir Brousse à ce sujet).

Par exemple les frontières de l'artiste, de l'artisan et du designer, telles que reprises par Richard Sennett, dans le contexte d'une économie collaborative de l'art qui en appelle à la reformulation de la place et de la question de l'artisan en regard de celle du designer dans ses relations avec l'artiste, mais au-delà du seul criticisme (hérité de *Art and Crafts* tel que le porte aujourd'hui Sylvie Coellier).

La *régression* artisanale que j'appellerais de mes vœux, s'inscrit dans le sens de cette perlaboration du passé, qu'appelait Eisenstein dans sa science du montage, et qui paradoxalement inscrivait ainsi ses images

dans l'horizon de sens le plus lointain et le plus utopique, dans le futur des formes à venir. Il faut vouloir l'industrie de l'art et son artisanat réunis au-delà du conflit qui les oppose à travers tout le vingtième siècle, les réunir aujourd'hui dans le contexte d'une économie collaborative où l'artiste et le designer peuvent en effet dialoguer, à travers la frontière qui les sépare et rend possible leur dialogue dans cette différence même.

C'est ce dialogue des temporalités que j'ai senti à l'œuvre chez Michel Guérin, dans son désir de se porter à la fois au-delà des limites de l'œuvre, et à critiquer ce geste même, à invoquer la nécessité de ce franchissement des limites même dans son colloque sur les « limites de l'œuvre ».

« Si l'image virtualise toujours le donné et en devient donc inévitablement inactuelle, elle n'en est pas moins incidente, c'est-à-dire qu'elle nous tombe dessus et nous confronte avec son être là. Dans tous les sens du terme, l'image est *imminente*, elle est ce qui se tient devant nous, sans être tout à fait arrivé. Ce qui arrive, ce qui n'arrive pas à travers ce qu'il y a de riche, d'incident dans ce qui arrive dans l'image, et dans cette richesse même, virtualise le donné ».

44/ Catherine Perret : « Sur ces prémices, c'est le rapport même de l'art contemporain à l'image qui se voit déplacé. L'époque semble lointaine où l'image, sans autre forme de procès, était identifiée au spectacle et l'art à sa critique. Au contraire, si le spectacle repose sur

le phantasme d'un *real time* de la présence, l'image engage une « con-temporanéité », une co-existence des temps. En reprenant les analyses de Giorgio Agamben, on peut dire que le contemporain, loin de marquer l'adhésion au présent, désigne « très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* G.Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?* »

Le contemporain ne serait qu'un autre mot pour nommer la non-coïncidence. En ce sens, il est sans doute permis de dire que l'art n'est contemporain que quand il soulève la question que soulève toute image : la question de la contemporanéité ».

Catherine Perret écrit (dans *Politique de l'archive et rhétorique des images*, in *Critique* n° 759-760 : *À quoi pense l'art contemporain?*):

« Cette conscience de la picturalité du discours documentaire peut prendre différents modes de consistance, en se décomposant par exemple en « formes brèves » : ces formes n'en restent pas moins des manières de faire tableau qui se rejouent au XXe siècle dans les techniques de collage. Les réactualisations de la forme-tableau, en même temps qu'elles confirment la portée anthropologique du tableau dans les cultures occidentales, et la manière dont le tableau « chez nous » fait société, offrent un abri aux vécus fracturés, accidents ou chocs, contrecoups du masochisme de la conscience dont la modernité artistique est la surface de projection. Elles les constituent en « documents d'expérience ». La forme-tableau remé-

more ainsi les contenus d'expérience collective que la conscience n'a pu inscrire et transmettre. Elle les invente au sens littéral du terme. Elle les fait revenir de cet espace-temps fictif dont le tableau est, dans la tradition, la figure. Elle constitue, en ce sens, comme lieu d'inscription de ce qui n'a pas eu lieu, une arme essentielle dans le combat artistique actuel ».

Oui, mille fois oui !

Mais cette lecture du document fait l'impasse sur la complexité et les mutations digitales du document aujourd'hui. Voir ici les analyses pertinentes de ce chercheur venu à I3M (Zacklad), voir aussi la question de l'orientation métalinguistique et visuelle dans le traitement perceptuel et conceptuel du document. Cette analyse est pertinente dans le contexte d'un monde régi par des quantités de documents relevant de la mesure et de l'échelle humaine de traitement documentaire, mais elle ne fonctionne plus dans un régime comme le nôtre de croissance exponentielle et d'hypermnésie documentaire, situation amplifiée dans des proportions jamais atteintes à l'époque du «*dataware*». Les tableaux homéopathiques de Fabrice Hyber sont une forme possible de cet excès documentaire, comme d'ailleurs et dans un tout autre registre, ceux de Christian Bonnefoi (dans l'un et l'autre cas, c'est de l'instabilité d'une surface d'inscription, de perlaboration, de dispersion contenue et comme arrêtée d'une mobilité originaire ou essentielle, d'un affleurement ontologique du trop-plein qu'il s'agit, de l'excès documentaire). Le tableau, selon

l'analyse de Perret vaut comme document dans l'espace-temps d'une modernité qui s'oblige à une sorte de devoir de témoignage, en vertu du principe d'émancipation qui prévaut encore au temps des avant-gardes historiques, au temps du régime esthétique de l'art, de représentation de l'horreur et de sa dénonciation au nom de la coïncidence entre régime esthétique de l'art et projet d'émancipation de la modernité : mais au temps du consensus, ce modèle du document témoignage ne fonctionne plus. Le témoignage documentaire qu'appelle notre temps procéderait plutôt de ce climax, de cette terreur, ou de cette écriture du désastre qui veut non pas l'exhibition de l'horreur dans la photo choc, mais le partage horizontal d'une chaîne documentaire d'images qui nous plonge dans la douleur des autres, selon le mode d'expérience vécue que Sloterdijk définit comme relevant de l'ambient ou de l'écumassions. Le document artistique, ou l'œuvre documentée, ou l'œuvre comme document ne saurait s'exempter si elle vise comme horizon le retour d'un art critique accordé aux automatismes de notre temps, qui seul est à même de fonder toute œuvre authentique, de cette révision de la forme, du format, de l'échelle à laquelle se créent, se distribuent, se propagent, se traitent les documents.

45/ Ce texte répond à ma question sur le passage d'une connaissance par le montage à une autre forme de connaissance (une connaissance par l'hybridation, comme je disais, mais je devrais dire, une connaissance par le caractère imminent de l'image, toujours incidente,

dans son être, et donc surdéterminée, et toujours virtuelle, en attente d'un regard, apparaissant à la condition qu'on la regarde). Il remet peut-être aussi en cause mes épiphanies, ou même mes emprunts à Eisenstein, mais ce n'est pas sûr, le «repassage» de la modernité (à tous les sens de ce mot) est aussi une forme du contemporain, au sens de Agamben de la « déhiscence du présent », de la coexistence des temps, de l'impossibilité contemporaine de produire du présent. Les conditions actuelles de l'extension des formes narratives dans les arts visuels ne sont pas fixées aujourd'hui. (cf. la Biennale de Lyon... Lire le texte de Farocki urgemment.)

Pour Catherine Perret, Farocki désigne le front sur lequel le combat artistique doit être mené, et sur lequel il se déroule actuellement en grande partie, celui d'une ré-inscription topique qui se formule dans l'art contemporain sous deux formes : comme mémoire des formes et comme forme de la mémoire. Comme forme-tableau et comme forme-archive.

46/ Forme-tableau et forme-archive s'associent dans mon travail. C'est la question aussi de l'image information vs l'image trace. Starters chez Farocki (réparer le monde, c'est révéler, en le « parant » autrement le non-lieu des images aveugles) pour mon livre :

Sur l'idée du dessin dans mes photomobiles (Pascal Brousse) :

«L'organisation artistique du mouvement dans le temps, écrit Brousse à propos d'Eisenstein, s'y rattache à l'architecture. La mise en mouvement de la photographie

se relie aux théâtres d'ombres et de marionnettes, aux automates. *Mais Eisenstein n'oublie pas l'animation graphique, y rattachant l'idée du dessin comme trace du mouvement de la main enregistrant une silhouette, mais aussi la calligraphie et le tableau-rouleau chinois.* La reproduction, c'est d'abord l'embaumement et l'enveloppement de la chose, la momification qui la conserve en elle-même. Puis, le masque mortuaire institue, par l'empreinte, la dialectique du contact et de la séparation. La projection renvoie à la peinture murale depuis la pré-histoire et aux projections lumineuses, du vitrail au cinéma en passant par la lanterne magique. Mais le caractère architectural du vitrail s'associe également à la décoration des temples et à l'interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur chez Le Corbusier ».

Dans mes photomobiles, le dessin jouxte, comme trace, ce travail sur l'architecture, le rapport intérieur /extérieur. Comment articuler la trace, comme dessin et la reconnaissance des formes (automatique), au sens de Farocki. Comment penser, produire dans le changement de paradigme en cours : du paradigme de la trace et de l'inscription, vers le paradigme de la prise de forme ? c'est ainsi qu'il faut formuler la question, avec Catherine Malabou.

47/ Il me faut fondre les deux livres : les notes et le projet de livre sur le décor (arranger, réparer le monde) : les notes témoignent du fait que l'on ne peut guère que risquer des hypothèses (comme le suggère Agamben - lire *qu'est-ce que le contemporain ?*) - mais aussi l'au-

teur de cet article sur l'image et l'art contemporain, et en un sens Perret, dans son idée que Farocki dépasse largement le montage dialectique et rompt avec cette idée « moderne », dans son analyse de la situation actuelle du montage, de la trace et de son inscription et du lieu.

Relevés d'apprenti et hypothèse sur le nouvel âge du décor.

Le décor de *Texas armement*. (la ringardisation de la modernité). Eisenstein et le dépassement actuel de la dialectique eisensteinnienne.

Il en va du décoratif en art comme de ce relativisme intelligent que décrypte Schaeffer à propos de la différence entre arts majeurs et arts mineurs : ce qui était décoratif (mineur) à une époque peut devenir figural (majeur) à une autre époque.

Ce qui était décoratif ailleurs (art mineur), peu devenir beaux-arts, ou art majuscule ici (Matisse) ou encore la lecture que fait Huberman de la relation Pollock / Masaccio (anachronisme).

Ce sont ces déplacements du décoratif que vise ce livre, à partir de et à travers le dépassement de l'époque moderne, et de ses anciens paradigmes : par exemple (Starters 1) le dépassement de la frontière entre d'un côté l'image et sa dénonciation comme spectacle par l'art, et aujourd'hui, avec le *real time* de l'image et un présent toujours décalé, *contemporain*, au sens où il intègre divers régimes de temps.

Starters 2 : le lieu sans lieu : la domiciliation et la consi- gnation.

48/ 10 septembre 2013

Mettre en relation les dessins calculés dont parle Haroun Farocki à propos des programmes, et des cibles dans les images produites par les armes de guerre et mon idée de rehausser les images, des **rehauts** à la renaissance (dans un de ses travaux, sur les armes et les bombes, Farocki écrit en sous-titre que *s'il y a une beauté de ces images, elle n'est pas calculée*): il s'agirait de rehausser ce non-calcul au sommet du calcul sur lequel reposent ces « folles aveugles » que sont les bombes et missiles téléguidés aujourd'hui.

S'intéresser en effet à la manière dont *Texas armements* utilise de vieilles références kitsch à la modernité iconographique, pour dénoncer son ringardisme au regard des nouvelles images.

Mon idée de reprendre la question de la *Khôra* dans la photographie des lieux et de leur *Topos* est à creuser. Les lieux, comme *prédicat*, prédication, et non comme *identité*. L'exemple du sauternes (La pluie excessive tombée sur Sauternes est un fait hygrométrique que l'on peut mesurer - *topos*, et c'est aussi une catastrophe pour les exportations de Sauternes en Chine - Khôra). Voir aussi, dans le même sens, la théorie de l'acteur réseau chez Latour.

Rapproche la notion de topique chez Perret / Farocki avec celle de Berque revisité par moi (un autre starter pour le livre sur le décor). Le lieu comme prédication, est-il plus affecté par la numérisation des territoires: oui. (cf. mes slides). Partir de là pour ensuite rédiger un texte en réarticulant Berque avec Farocki et Perret)

Un autre starter serait le Nietzsche, ses notes sur le décor.

Ma question : comment sortir de la dialectique et du montage au sens moderne à propos de mes triptyques, sortir de Eisenstein en un sens, tout en le rappelant.

Pour le texte sur Michel Guérin : des fragments, tirés de « la frontière de la frontière », de mes lignes de fuite. Tirer les fragments du texte pour Guérin. Oggi.

49/ Perret : « Mais elle s'opère en dévalorisant leur puissance topique, en désinscrivant ce à quoi elle réfère, en le représentant non pas comme cliché, signifiant dans son insignifiance même, mais comme « oubliable », matériau sans conséquence pour un collage qui ne renvoie de fait ni à Coppola, ni à Bayreuth, ni au nazisme, bien évidemment, mais aux coups des armes lourdes. La nouvelle rhétorique qui surgit ici joue à la fois sur la mémoire des figures vues et apprises ensemble et sur la négation du pouvoir qu'a cette mémoire de faire sens, c'est-à-dire lieu, pour quelques-uns. »

50/ Le fantastique et /dans mes photomobiles :

Clément Rosset définit le fantastique non comme la contradiction du réel, mais comme sa *subversion* (lire absolument cet essai). Et Artaud, en 1949 : « le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique, ce fantastique dont on s'aperçoit de plus en plus qu'il est en réalité tout le réel, ou alors il ne vivra pas ».

C'est en un sens cela qui m'intéresse dans ces photomobiles : pousser le médium le plus loin possible, dans la mesure où ce médium, c'est moi (l'iPhone, c'est moi,

mon corps augmenté, et où ce je/nous atteste d'une présence corporelle immédiate au monde, non médiée par la pesanteur d'un dispositif qui prend la pause/pose de l'ancien appareil photo), et où médium (au sens spirite), et médium (au sens macluhanien) coïncident dans une capture du réel qui est aussi une extension fantastique/une subversion de celui-ci dans cette transsubstantiation même : il faut en un sens que je sois dans un état étrange, comme divinatoire, de « voyant » pour faire mes photo-mobiles. C'est en cela que je n'ai pas envie de faire du cinéma : le cinéma est dans la situation que prédit Artaud, en 1949.

En ce sens, l'image que je propose n'est pas symptomatique, au sens de Aloa, elle est réelle, le réel, médiumnique, poussé dans les retranchements d'une destitution des échelles antérieures du corps, comme mètre étalon, comme homme de Vitruve ou comme modulator qui se retrouve à l'œuvre dans le dispositif de l'appareil photo : dans ses formats, ses cadrages, portraits/paysage, etc.

Mon Travail est fantastique car il est le réel même, mais aux échelles qui ne sont plus celles de cette commune mesure qui définit l'homme de l'humanisme (le réel de l'âge des perceptions posthumaines commençantes, ou transhumanistes), mais non pas un réel seulement de l'infiniment petit ou de l'infiniment grand que nous dévoile le télescope ou le microscope (pas « d'art-science » dans mon travail). Une épreuve phénoménologique du monde immédiat rendue possible, comme le *duende*, à travers cette inspiration venue du dedans du corps, mais

d'un corps étendu et augmenté par l'iPhone, et comme en lutte en permanence avec cet appareil, qui le dépose de sa présence à l'immanence radicale du monde.

51/ 22 octobre 2013

Le dynamisme de la forme, et non le dynamisme du vivant à l'œuvre et au service de la morphogénèse ;

Portman : « Si Portman visait bien une morphologie, qui d'ailleurs serait loin de négliger les apports de la morphogénèse, ce n'est qu'en tant qu'il plaçait le « dynamisme » dans la forme même, et non dans son seul développement ou sa croissance : autrement dit dans le mouvement d'apparition de la forme, d'une forme conçue davantage comme *événement* perceptif que comme état de choses. Telle est bien la pierre angulaire du différend avec la biologie : articuler esthétique et biologie, en ce que cette articulation supposait de prime abord d'accorder *une pleine réalité* à l'expressivité des formes animales comme phénomènes sensibles. Science naturelle des apparences, biologie de la présentation : c'est donc en zoologiste, mieux, en biologiste, que Portman introduisait la question de *l'apparence dans le monde animal*. »

D'où que mon livre sur la réparation est un livre sur la réparation, sur la parure, le paraître.

52/ NOM : *supersymétrie*

AUTEUR : Ryoji Ikeda, un artiste sonore japonais basé à Paris. D'abord et avant tout un compositeur électronique, il est intéressé par les caractéristiques du son lui-

même, l'expérience avec des fréquences à peine audibles par l'oreille humaine. Son travail a évolué plus tard pour inclure un aspect visuel qui explore le rôle des données dans notre société.

DESCRIPTION : La *supersymétrie* est la version de l'installation de sa performance 2012 *Superposition*. Dans cette pièce, il explore la théorie de l'information quantique et la physique des particules à partir d'un point de vue esthétique. Une conception de son aïeul et des visualisations de données énigmatiques emmènent le visiteur sur une expérience artistique immersive. *supersymétrie* est une coproduction entre le Centre Yamaguchi des arts et des médias au Japon et Le Lieu Unique à Nantes, France. L'installation est à l'affiche du YCAM jusqu'au 1er juin avant de voyager dans le monde entier : <http://www.lieuunique.com/>

TAUX D'AMUSEMENT : Ryoji Ikeda est le lauréat 2014 du Prix Ars Electronica Collide @ CERN. Il aura la chance de passer deux mois au CERN. Il ira ensuite passer un mois à Ars Electronica Linz où l'artiste va développer un projet inspiré par son séjour au CERN. Nous sommes très impatients de voir ce que le plus grand laboratoire de physique des particules du monde lui inspirera pour créer.

Tim Ingold, brève histoire des lignes. (à lire).

53/ 22 novembre

La genèse de la poésie en chaîne

Sumie Terrada <Sumieterada@wanadoo.fr>

Figures poétiques japonaises

Collège de France

Institut des hautes études japonaises
Jacqueline Pigeot
Questions de poétique japonaise
Thèmes de recherche renga

2014

1er mars: « estoquer » le réel pour le faire entrer au musée. Mes idées sur l'arrêt et le mouvement. Cadrer une photo avant « d'estoquer le réel » pour le faire entrer dans la cadre, le faire entrer au Musée (cf. Manet dans l'article impressionnisme de l'encyclopédie universalis). Le format tableau comme résistance à la « désartification » de l'art... (Bonnefoi)

54/ 2 mars (2014)

Idée des *esthétiques locales*, comme on dit des politiques locales

55/ 14 mars

Lafontaine, l'empire cybernétique

Atlan, une enquête philosophique

Sur ces révolutions qui changent nos vies

Descola, par-delà nature et culture

Besnier, l'homme simplifié

Dupuy, Naturalisme essentialisme
Lefort, la question de la démocratie
Vincent, voyage extraordinaire au centre du cerveau
Tony Conrad
École viennoise, Cinéma expérimental
Dataphonics ikeda installations visuelles
Sonification musification de données
Datamining
Multi-échelles
Ansermet magistretti (fondation agekbarth)
Automatique génération
Neotenie Dufour
Driving
Gaming

56/ Notes photomobiles, 4 avril

Il y a une « tâche », un fragment de peinture, de Ben (dans le bric-à-brac qui compose la reconstitution de sa boutique au Mamac) qui évoque l'idée qu'une simple tâche est candidate (pour devenir une œuvre d'art), c'est cela même le *tout est art* de Arthur Danto, repris dans la conférence de Lafargue du Mamac organisée par mes étudiants.

Mais ce *tout est art* n'est pas seulement démocratique, il est aussi critique : il n'est pas seulement esthétisation du réel et art à l'état gazeux.

Il est aussi une forme inédite, innovante de l'œuvre sur rien, de l'œuvre désœuvrée chère à Flaubert, aux idiots et à Jouannais

Mais cette œuvre désœuvrée intervient ou vient en

un temps marqué par l'idée hégélienne de la fin de l'art, du ressassement infini de sa fin annoncée et atteinte !

Comme s'il y avait encore quelque chose avec ce rien, un arte povera de l'âge des amateurs et de leur promotion sur les réseaux sociaux. Jusqu'où ? *L'art survivra-t-il à ses ruines ?* (Kiefer)

57/ Idées de mes séries coulées au projet de l'application :

Les vanités

Les lignes de fuite (Casablanca 1, etc. ;)

Les formes brèves ou tensions photo/peinture

Les valse

Les haïkus

Les impossibles (impossibles, les arbres empreintes)

Les khorégraphies

Les shifters

Les dessins associés

Les voyages de petites formes

Les épiphanies du rien ou profanations

Les vautours

Les courbes

Les tensions entre image-information et image-mémoire (par exemple une image qui exclut - au sens de Farocki, et une image qui rehausse et qui conserve).

59/ 29 avril : Cinéma et réel

Le cinéma est déjà à l'œuvre dans le réel, dans ce monde qui (se) fait son cinéma, comme dit Deleuze, et où tout est

déjà arrivé, et où le réel n'est plus justement ce qui fait trou. Quand l'esthétisation est générale, et l'artifice aussi.

Quand tout est déjà arrivé :

Capter le cinéma à l'œuvre dans le réel : une réfraction du cinéma dans ce qui le précède, ce dont il vient : le photogramme. Il s'agirait donc de proposer un « antecinéma », un pré-cinéma qui parviendrait à capter ce qui dans le réel vient du cinéma, comment le réel en se « photogrammisant », dans mes photomobiles, se donne à voir sous/dans son jour cinématographique.

60/ La main. Un œil, ou plutôt le bras. Avoir le bras long.

Une extension optique de la main, qui veut toucher le monde à nouveau (je pense à ces abrutis de touristes avec leurs extenseurs de Smartphones pour faire des selfies).

Souvent on se rend compte que ce qu'on a dans son écran de visualisation est mieux que ce que l'on voulait prendre ou cadrer : comme un cadrage involontaire, qui révèle le réel le plus ordinaire sous un jour différent de celui à travers lequel nous le voyions : c'est cette épiphanie des choses qui se révèlent à travers rien et presque à travers les mouvements de notre corps et le rapport tactile que nous avons avec lui plutôt qu'à travers notre vue et notre vision qui m'intéresse : c'est du caché-montré : c'est l'Idée, déjà explorée dans mes animaux que le réel est encore ce qui fait trou, que le monde ne peut être totalement placé sous contrôle des caméras de vidéo surveillance, un peu comme quand je disais que l'animal ne peut être saisi, il se camoufle, il est leurre : Heidegger a raison sur la terre et le monde.

61/ (document suite) Il faut témoigner que quelque chose existe encore dans et à travers les plis d'un réel que Google ne peut intégralement rassembler résumer cartographier simuler.

Donc mes photomobiles sont la suite de mon travail sur les animaux :

Série sur les vautours

Mes prochaines séries

Mes voyages de petites formes

Mes vanités

Les haïkus pour Kelly

Mes Casablancaises

Les épiphanies du rien ou profanations

Mes lignes de fuite

Mes khoregraphies

62/ Structures ternaires : Poursuivre les recherches sur les structures ternaires (y compris en musique et en architecture) : en un sens « répons » peut être renommé : valse à trois temps (les valse mobiligraphiques).

63/ 29 avril 2014 La rencontre, l'ajustement :

Mes photomobiles : c'est l'ajustement d'une autre réalité (celle du *tout est art*), avec une autre manière d'enregistrer, de saisir le réel (à la volée, à même le corps) puis de le réécrire, de le remonter, ou de le réparer au moyen d'un autre appareil (le smartphone), dans un autre temps (celui d'une hésitation entre passé et futur : les vagues technologiques qui nous arrivent et nous submergent sont encore plus puissantes : le tsunami du réveil

de l'intelligence artificielle) dont l'automatisation de nos échanges, la mécanisation de notre sensibilité, offrent déjà le modèle dans une sorte de kitsch qu'il faut repenser.

Face à cela, il faut ralentir le monde, en prendre soin, et y faire attention,

Or nous ne faisons plus attention (voir Stiegler sur ce sujet), nous sommes de moins en moins attentionnés envers les autres comme envers le monde qui nous entoure et la bête, la bêtise sont relayées par ces machines à relayer notre attention, à la remplacer.

Peut-on faire autrement attention au monde avec ces appareils, s'ouvrir aux choses, au réel, regarder avec considération les objets et les êtres (ce serait l'un des enjeux majeurs de ces mobilographies que je propose): Flaubert dit quelque part que « si on regarde n importe quoi plus de trois minutes, on le voit autrement », c'est cela qui m'intéresse; est-ce qu'avec ces appareils nous pouvons faire apparaître le monde autrement, créer des compléments de monde, plutôt que d'en ressasser les mêmes visions consensuelles et stéréotypées (la Go-pro produit du standard, du stéréotype : en un sens, on pourrait comparer les images qu'elle prend à travers un corps à cette balle, ou cette bombe, que l'on a pu nommer « la folle aveugle » : le corps du cameraman avec sa go pro est celui d'une folle aveugle); c'est le conflit de la vitesse et de la lenteur qui m'intéresse, le conflit du quelconque du banal et du sublime ou du grand art, du monument, du fixe et du mobile, du fond et de la forme.

Photographier une *épingle à linge* mais après Claes Oldenburg (ou avec)

Je fais mes photomobiles après ou avec cette grande famille dans l'héritage de laquelle je situe mon projet (Elthworth Kelly, Barnett Newman, Bach, Robbe-Grillet, Claude Simon)

En un sens les images font écran au réel : le réel est trop artialisé et artificialisé : tout est art.

Est-ce que le portable peut être un moyen d'exploration des zones encore vierges du réel, des objets et des choses, ou alors de révélation de l'art à l'œuvre à même le réel (mon triptyque : « la noyade de l'eau »).

64/ Adieu au langage (titre du film de Godard)

Bonjour aux images langages.

Créer une application pour iPhone, triptyque et diptyques? Cela, c'est la mauvaise idée, l'erreur à ne pas commettre...

65/ Note reprise de mes notes jaunes, portables (5 septembre 2014)

Faire une série qui s'appellerait :

« Le petit pan de mur jaune » en hommage à ce passage extraordinaire de Proust sur la mort de Bergotte.

Parce que l'iPhone est à même notre vie de tous les jours qui ne voit rien ou qui ne voit pas assez cet autre royaume dont parle Proust (celui la même de Rimbaud quand il dit *la vraie vie est absente*): toute cette science qui fut celle d'un artiste à peine identifié sous le nom de Vermeer et science dans l'accomplissement de son petit pan de mur jaune importe peu aujourd'hui à son corps aujourd'hui rongé par les vers, et pourtant il l'a fait et en cela

il est éternellement présent à nous : tout cela c'est ce que doit révéler mon iPhone, instrument modeste qui n'est pas comme le pesant et clinquant matériel du cinéma, modeste parce qu'il nous accompagne au quotidien de cette vie ordinaire mais nous aide aussi à voir quelque chose de cette vie extraordinaire et antérieure (c'est en un sens cela, mon propre « reset » de la modernité) dont les lois inconnues dont nous venons, parlent à travers nous dans notre désir de bonté et de beauté, à travers ces obligations qui doivent avoir été contractées dans une vie antérieure et semblent appartenir à un monde différent : en un sens, ces photomobiles ont à voir avec le Dieu de souvenance dont parle Cheng.

C'est cela : Dieu est dans les détails, ce miracle des choses qui ont été faites avec un soin qui semble venu d'une vie antérieure à la nôtre, faite d obligations contractées dans une vie antérieure. Et qui se manifeste à nos yeux pour qui sait s'en saisir.

Ce serait cela regarder la vie à partir de la mort (cette drôle d'idée de François Cheng si on tente d'en imaginer la concrétisation littérale et optique) - mais ce ne serait pas la mort, car la mort est ce fruit qui donne son sens à la vie, et voir les choses à partir de la mort, c'est faire l'éloge de la vie, c'est faire profession de foi dans la vie.

Tout cela très lié à l'idée Flaubertienne du livre sur rien, à Arrasse, mais aussi à l'idée groyssiéne et warholienne qu'*il faut sauver certaines choses*, certains objets modestes du néant, voir ce qui dans le réel contingent candidate sourdement à l'éternité.

Lire le Arrasse (j'aimerais que quelqu'un écrive sur moi - avec cette idée sous jacente qu'avec mon iPhone, je dé-

cide que la beauté n'a pas déserté l'art pour se réfugier ailleurs dans la mode, le design et les états gazeux, mais qu'on peut encore l'encadrer dans un format tableau avec les objets, supports, moyens et images de notre temps (finalement comme le pop art, qui témoigne que l'art, *cette vieille chose*, est capable de passer partout, d'infiltrer tout).

Au contraire

Nous sommes, avec Norbert Hillaire, en présences j'écris le mot au pluriel de quelque chose, pardon, de quelqu'un de vertigineux... Qui en tout cas m'a toujours donné le vertige : professeur, écrivain, critique, sémioticien, amateur d'art, historien de tous les arts et pas seulement contemporains, de leur prolifération exponentielle, du vitrail au numérique, érudit mais dans des savoirs multiples, y compris philosophiques et scientifiques - peut-être est-ce un indice de sa proximité avec le physicien LévyLeblond, auteur... d'*Aux contraires* (paru chez Gallimard)! Et voici l'artiste...

Praticien après avoir théoriquement pénétré dans les arcanes de toutes les productions dites culturelles, les démantelant pour volontiers les déconstruire, comment diable a-t-il l'envie et l'audace d'y ajouter son grain de sel?

D'abord parce que peintre, il l'a toujours été. Puis, parce qu'il y ajoute moins qu'il n'y intervient : invente entre. Pourquoi « entre »? D'abord je suis son livre sur L'expérience

esthétique des lieux (paru chez L'Harmattan) pour sortir des impasses de l'art contemporain, en premier lieu « l'impasse autoréférentielle », mais aussi celle de la « médiasphère sans événement », échouant dans la délocalisation et l'atemporalité des nouvelles technologies.

Ensuite, pour œuvrer entre voir et savoir, entre l'artiste qui sait et le spectateur qui ne sait pas, entre le professionnel et l'amateur. Et, partant, pour créer des objets à l'extrême pointe de la contradiction, des choses « intermédiaires » et l'énergie entre elles, entre mouvement et rétention, entre hasard et intention, comme entre peinture, dessin, photographie, *entre*.

À désirer ainsi se porter « entre », que veut-il dire ou plutôt faire? Des Photomobiles? De quoi s'agit-il à travers ce mot-valise, facile à déchiffrer? De mobiliser la lumière pour donner en partage un espace-temps porté au plus haut.

Mais de quoi et comment? Les « machines de vision » ne manquent pas et, avec la variété proliférante des « mobiles », ces appareils portables qui conjuguent captation de sons et d'images, communication et inscription, bref télévisions de toutes sortes, nous pouvons tous partout tout le temps photographier tout! Ou même le filmer. Sauf que la succession des images, si elle donne l'impression du mouvement, ne modifie pas la vision, elle la régularise.

En tête des notes dont il a accompagné son expérience, Hillaire a placé une citation de Baudelaire : « *je hais le mouvement qui déplace les lignes* »...

Pourquoi, sinon parce que ces dernières, quoiqu'immobilisées, mais éclatantes d'inventivité dans cette immobilisation même, sont grosses d'une liberté qu'un mouvement codé abolit.

De fait, notre perception du monde n'est-elle pas modelée par les conventions cinématographiques devenues télévisuelles : une perception en tout point sériée ? Hillaire s'introduit dans ce monde et sa façon de faire pour non pas le reproduire tel quel et quoi de plus ready-made (redoublé, représenté, retombé dans l'imitation la plus avachie) pour nous qu'une photo d'actualité ou un téléfilm - mais pour transgresser sa fixation de l'espace et du temps.

La règle traditionnelle de cette fixation par l'image était la perspective. Et l'art moderne, on le sait, n'a eu de cesse de s'en échapper, généralement en y renonçant sans l'affronter : d'où le retour de ce refoulé, le laisser aller perspectiviste dans la platitude des moyens audiovisuels quotidiens. Ce sont eux, avec eux, avec le plus banal des smartphones, que les Photomobiles prennent à rebours.

Car au contraire de la perspective qui fixe le décor, Hillaire introduit en effet la ligne de fuite dans l'ensemble de l'image : il met en fuite la fixation au lieu même de sa saisie. Il l'accomplit déjà par le choix des objets : essuie-glaces, route, grue, avion, pont, balcon, coupole, ciel, corps, meuble...

Il l'accomplit surtout dans le traitement de leurs images par des cadrages qui semblent perpétuellement

décadrés : gros plans obliques jusqu'au baroque, plans en contre-plongée, dans la profondeur de champ, en diagonale des corps coupés ou de corps troubles, des couleurs noyées (dont le titre « Noyade de l'eau » accentue encore le paradoxe de l'image), d'un bord de lac en échappade, d'un pont penché, de feuilles pliées ou froissées, d'un trou de coupole, d'objets inclinés, d'une route et d'un ciel renversés, écrasants ou écrasés ou au trois-quarts masqués, de stries dessinées... Et il parachève ces malfaçons par le tracement d'une ligne dorée interrompant notre façon de voir habituelle laquelle ne manquerait pas de reconstituer l'image convenue.

Par tous ces procédés, les Photomobiles captent un hors-champ dans le champ, un mouvement dans l'immobilisation, un entrelacement. L'essuie-glace, en ce sens, apparaît comme un « ready modèle » qui indique au contraire la sortie du « tout fait » : par son balayement, il s'interpose et mobilise le temps et l'espace immédiats de la vision. Et le traitement photomobile de celle-ci multiplie son altération, montre son échappée, encore une fois sa ligne de fuite, une ligne mobilisée sur toute la surface de l'image, située et distancée en même temps (je reprends les mots mêmes de l'artiste, toujours penseur de ses créations), ce qui devient ainsi un volume de lumière.

Les Photomobiles de Norbert Hillaire nous invitent à inventer une vision en fuite volumineuse. Partager les enveloppements de la lumière, n'est-ce pas s'approcher du soleil? Au risque d'y perdre l'œil, sa vision centrée,

mais peut-être aussi de regagner dans cette trouée l'inquiétude et le déséquilibre.

Une expérience du réel, de l'impossible à représenter...

À distance des impasses postmodernes, les Photomobiles sont bien près de nous faire retoucher, au contraire, à la part maudite de l'art.

Eric Clémens,
Bruxelles, octobre 2011

*Achevé d'imprimer en novembre 2018,
Ce manuscrit a été tiré à 100 exemplaires
sur papier Rembrandt 120 gr.
et 300 gr. pour la couverture,*

*dans le cadre de l'exposition de Norbert Hillaire
Valverde Art Gallery
en décembre 2018.*

Remerciements
à François GRÉGOIRE, poète, metteur en page
pour son aide à la confection de l'objet.