# Courts essais et critique d'art

# 1990-2017

Daniel Aulagnier, Niels et Florent Azomaniov, Patrick Baillet, Sébastien Bayet, Caméra Caméra, Pierre Célice, Grégory Chatonsky, Bernard Demiaux, Reynald Drouhin, Marcel Duchamp, Jean-Pierre Formica, Serge Gainsbourg, Michel Gilles, Didier Goupy, Arthur Grand, Michel Guérin, Michel Jaffrennou, Yann Kersalé, Peter Larsen, Pierre Molinier, Dominique Moulon, Orlan, Dominique Païni, Dominique Roland, Jean-Luc Poivret

# Daniel Aulagnier

## *Questions pour une petite planète, ou la mécanologie baroque de Daniel Aulagnier*

*« Brut », exposition Passages, Centre d'art contemporain, Troyes, 2000, Art Press*

Daniel Aulagnier apparaît sur la scène artistique à l'époque des performances, dans les années 70. Avec ses tragies-technies" et autres "hards" systèmes, il définissait l'identité de son oeuvre par l'investissement de son propre corps dans des processus et des dispositifs paratechnologiques.

Par la suite, le corps propre n'a pas disparu, mais il s'est intégré métaphoriquement -il s'est extériorisé - à un corpus machinique, qui trouve son principe dans le jeu des tensions et des forces qui s'exercent entre les éléments de ce corpus.

Les travaux d'aujourd'hui, sous le titre "brut" s'inscrivent dans cette même problématique fondamentale, celle des relations corps/ esprit, corps/matière, problématique de l'inscription du corps - et donc de l'inscription corporelle de l'esprit - dans des dispositifs techniques hétérodoxes, qui mettent en cause "l'orthodoxie" techniciste de nos sociétés, en une sorte de veille baroque - ou de veillée - qu'il oppose à la "veille technologique" permanente qu'est devenu le monde.

On croirait d'abord des armes d'un autre temps, des instruments agraires ou de musique surgis du fond des âges, et exhumés, tels le trésor du Titanic par quelque archéologue, et exposés comme autant de traces à l'attention de nos yeux en mal de mémoire.

Mais plus on s'approche, et plus notre perplexité grandit, et on voit bien que ce n'est pas de cela qu'il s'agit - même si l'an mil sourd de ces pièces : ces teintes pâles, ces peaux tendues le long de tiges filetées, sur des cadres, ces pièces de bois clairs comprimées entre des pas de vis et des écrous, ces chairs tendues et étirées, sont des apparences trompeuses.

Mais une vieille lune philosophique - toujours d'actualité - nous dit que la vérité se plaît au jeu des apparences, et que ses rayons, tels ceux du soleil, se plaisent aux miroitements à la surface étale des choses.

Quelque chose, donc, de ces âges anciens cherche à se dire, à se manifester en première instance, en première approche - qui évoquerait le souvenir de techniques

oubliées à l'heure des technologies réputées froides de l'information, même si, on s'en aperçoit bien vite, il ne s'agit nullement d'une entreprise nostalgique, d'une énième version de ce culte des vieilles vieilleries dont nous sommes si friands.

Et donc, même si les apparences sont trompeuses, elles n'en disent pas moins la vérité du faux, du faux-semblant, du faux et de ses usages.

Car visiblement, ces outils, ces machines - si machines il y a a priori - ne servent à rien, comme en témoignent les travaux antérieurs d'Aulagnier, qui énoncent et dénoncent le pire, qui, pour n'être pas certain, n'en est pas moins possible, étant donné l'incertitude qui entoure les "intentions" de la machine : on a beau chercher, scruter notre mémoire ou en appeler à notre sens logique pour y décrypter une fonctionnalité quelconque, même des plus primitives (tailler, couper, écraser, prendre, percuter) , a fortiori la trace d'un processus mettant en jeu des mécanismes conduisant à un résultat quelconque, on ne trouve rien.

Et pourtant, cela tient, comme une voiture la route.

Cela tient non seulement en tant que système cohérent par le jeu des intéractions entre les pièces qui composent cette série , mais aussi, à l'échelle de chaque pièce elle même, parce que chacune de ces pièces se présente elle même comme un tout formé de parties, un dispositif à la fois clos et ouvert.

Chaque pièce "brute" paraissant enclose sur elle-même, machine célibataire qui ne renverrait qu'à soi, ou plutôt qui nous renverrait l'état de tension qui résulte de sa condition contradictoire et limite, entre ouverture et fermeture.

Machine qui trouverait dans sa clôture, comme chez les êtres vivants, le principe et la condition de son ouverture. Une forme de "clôture opérationnelle", comme disent certains cogniticiens : mais alors, dira-t-on, de quelle opération s'agit-il, puisque ces machines ne servent à rien, pas même de réservoir métaphorique, puisque nulle intention d'en découdre avec l'emprise que la machine exercerait sur nos pauvres vies ne semble vouloir se dire, puisque toute finalité, ou intention paraît s'être absentée, et que seul règne une sorte de silence replié sur lui même ?

Eh bien, pourrait-on répondre : de *l'opération* elle même ( au sens indissolublement *logique* et *chirurgical*) : ou plutôt d'une forme spéciale d'identification ou d'assimilation de *l'opérateur* et de *l'operande* (en ce sens là, ces pièces, bien que situées très loin des technologies numériques, nous parlent paradoxalement de la cybernétique, si la cybernétique est bien cette science des analogies maitrisées entre organismes et machines, et qui repose entièrement sur cette idée que l'on peut mettre au même niveau les règles de fonctionnement, les instructions - on dira plus tard le "programme" - et ce sur quoi elles portent, les données : machine matérielle et machine logique se confondent).

Opération "brute" d'une machine qui contiendrait en elle même les ressorts de son faire et de son refus de faire, sans que nulle instruction, nulle commande ne soit

nécessaire à son fonctionnement : machine qui produirait elle même ses résultats, lequels seraient indissociables et comme arrimés à l'agencement des pièces qu'elles contient et qui la contiennent ( et qui font qu'elle se tient, qui la font se tenir). Rêve fou de la cybernétique qui repose sur "l'identité des êtres vivants et des objets techniques auto-régulés"[1] (Simondon).

Machine entièrement réversible, dans la quelle les résultats des opérations du système qu'elle forme sont les opérations ( ou les agencements des pièces) du système. Ou encore, comme l'écrit jean pierre Dupuy : "griserie et paradoxe de fabriquer un automate, c'est à dire un être qui ne tienne sa loi que de lui-même.Comble de la volonté de puissance que de se vouloir la cause d'un être qui soit cause de soi, inconditionnée ; et simultanément, perte de soi dans le miroir tendu d'une créature faite à son image"[2].

Et en effet, c'est de cela qu'il s'agit dans cette série, comme dans les séries précédentes, mais du miroir brisé, car chaque pièce est comme un objet "mental" dont le seul modèle matériel satsifaisant serait cet objet lui-même : il est pratiquement impossible de distinguer, dans chaque pièce, ce qui relèverait des moyens ou des supports et ce qui relèverait des fins, des buts, des intentions : le "hard" *est* le "soft". Et finalement, machine, comme on l'a vu au début, dont la vérité, la profondeur se tient entièrement dans le jeu de ses apparences.

Mais c'est alors une machine qui se tient bien mal, puisqu'elle ne se destine à rien, une machine qui se refuse à la servitude d'être utile (et qui ne recèle, de surcroît aucun mécanisme secret ou caché sous son apparence - Où est passé le Jardinier - le Grand Horloger -, est-ce qu'il dort?)

Une machine en pure perte, la part maudite de la machine, en tant qu'elle ne sert à rien, et paraît s'être figée quelque part, entre entropie et néguentropie, entre l'ordre et le désordre, entre la vie et la mort - Aulagnier a commencé par des performances qui ne témoignent de rien d'autre que de cette compromission du corps dans un système - , machine rivée à une sorte de présent perpétuel qui tournerait en boucle, qui n'ouvre sur aucune perspective d'avenir ( d'où que, du point de vue du jeu des forces à l'intérieur des pièces, celles-ci se répartissent, à parts égales, entre compression et étirement, entre condensation et dilatation).

Tel est l'enjeu, et au fond, toute la ruse de sioux d'Aulagnier dans cette dernière série : ces pièces brutes nous renvoient, mine de rien, à notre propre mécanisation, à notre devenir-machine, à la perte du sens de notre propre devenir.

Ce sont elles finalement qui nous regardent plus que nous ne les regardons, telles les images dont Paul Klee disait qu'elles finiraient par devenir voyantes (ceux qu'elles deviennent en effet sous le régime de la simulation).

---

[1] Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1989.
[2] . Jean-Pierre Dupuy, *Aux origines des sciences cognitives*, La Découverte, 1994.

Et ces machines qui ne délivrent nul message et qui nous regardent, nous disent *par défaut* ou *en retour*, comme on parle de "retour d'effort", de "feed back" ou de "boucle de rétroaction"  à peu près ceci:, qu'avait si bien vu Lyotard dans ses *causeries sur le temps* :

"Dieu, la nature, le destin eux aussi sont *balayés* (dans le "teknologos"). Et avec aux, le principe d'une finalité du procès de recherche et de développement. l'analogie de ce procès avec celui d'une adaptation biologique ne résiste pas à la réflexion, parce que cette dernière est assise sur le *frayage* seulement.

Il est clair qu'avec la technoscience dans son état contemporain, c'est une puissance de "mettre en série", une capacité de synthèse qui est à l'eouvre sur la planète terre, et que l'espèce en est le véhicule beaucoup plus que le bénéficiaire.

Elle a elle-même à se "déshumaniser", au sens où elle n'est encore qu'une espèce bioculturelle, pour se mettre à la hauteur de la nouvelle complexité, pour devenir télégraphique.[...] Quand on peut simuler in vitro l'explosion solaire ou la fécondation et la gestation d'un vivant, il faut savoir ce qu'on veut. Or, nous n'en savons rien. Il y a dans le principe du "balayage" cette forclusion des fins."

Tel serait le sens de cette "machinaction" dont Daniel Aulagnier poursuit la mise en oeuvre depuis le début, de ses premières performances jusqu'aux séries dont les titres sont suffisamment évocateurs ( tragi-technie, oppositives/pièces, principe pour un contraire, entre l'un et l'autre, et aujourd'hui, *brut* ): une machinaction qui *nous invente* au moins autant que *nous l'inventons*, dans une sorte de coadaptation réciproque et conflictuelle, mais machinaction dont la force et la puissance s'exercent désormais autant en nous ou contre nous que sur le monde, et dont nous serions en effet devenus, comme on le voit bien aujourd'hui, plus encore le "véhicule que le bénéficiare", débarassés à notre tour de la "servitude d'être utiles", promis au bonheur d'un improbable "temps libre", qui évoquerait plutôt (en tant que ce temps est sans but, pris lui aussi dans la forclusion des fns), la situation de ce cosmonaute oublié sur son orbite pour la fin des temps.

Tel serait le sens de ces pièces "brutes", verrouillées sur elles-mêmes et elles mêmes débarassées de toute finalité : elles nous renverraient à notre condition postcybernétique: même plus la cybernétique des débuts, des systèmes à entrée/sortie, à *imput/output*, apte et fondée à produire n'importe quel résultat pourvu qu'on communiquât à la machine les instructions nécessaires pour ce faire, mais cybernétique "solipsiste" dont chaque résultat ne serait qu'un moment, le point de départ d'une nouvelle opération, à l'infini (en l'absence de toute fin- la grande découverte  de la cybernétique, dès les débuts, est  la machine de Turing, de son ruban sans fin, et le grand problème est celui de l'arrêt de la machine de Turing).

Ce serait cela le régime de "l'innovation permanente" dont parle Bernard Stiegler[3] : le mouvement solipsiste d'un programme sans fin, celui de la complexité en mouvement.

Un système qui ne renverrait qu'à lui-même via un autre système, comme on a pu dire de l'image à l'heure des médias qu'elle renvoyait toujours à une autre image.

Dans ce régime de temps, on est comme dans un jeu à somme nulle : on est sorti définitivement de ce modèle dominant de la modernité, selon lequel, il s'agissait d'assigner à l'art une fonction de détournement de la première quincaillerie industrielle, et donc de contribuer à ce que le monde ait encore un sens, que seuls les artistes, bien sûr, seraient en mesure de porter.

Car on est ici dans le hors-là du temps, ou dans un temps neutralisé et comme comprimé où tous les temps convergent et s'équivalent, également mis à plat dans le grand balayage : ce pourquoi d'ailleurs Aulagnier réussit à faire coexister des matériaux qui renvoient à des états forts différents de l'évolution technique : bois, fer, et afficheurs numériques à cristaux liquides, mais cette coexistence n'en est pas moins problématique, tendue.

Question subsidiaire : vers *quoi ces temps* convergent-ils ?

Hypothèse optimiste : vers ce grand organisme vivant planétaire auto régulé qui a nom Internet ; c'est l'hypothèse Gaïa, de Chardin à De Rosnay[4]. Mais, hypothèse moins optimiste, ce vaste programme en expansion ignore la possibilité de l'accident, veut ignorer l'ignorance de l'avenir (il en va, croit-on, du temps comme des accidents, c'est toujours aux autres (temps) que quelque chose arrive, et il est vrai en un sens que rien n'arrive quand tout arrive : *no future*) - ignorance qu'il faut pourtant aimer pour qu'un à venir soit possible encore, pour que le futur reste "ouvert", c'est l'hypothèse plus pessimiste de Virilio[5] par exemple, à qui l'on ne saurait refaire le coup du progrès : Aulagnier se tient, comme Blanchot[6], entre les deux, et il a finalement raison : l'époque appelle moins de gestes forts et de réponses définitives, que de vraies problématisations symboliques.

C'est pourquoi aussi, Aulagnier insiste sur les conditions de productions de ces pièces : pièces éxécutées rapidement, arrachées à l'absence de temps, ou à cette forme de temps de synthèse dans laquelle nous sommes, comme on parle d'images de synthèse.

Temps qui se serait *ramassé*, et dont les pièces ici présentées constitueraient la réserve, à tous les sens de ce mot - avec ses conserves, mais même les conserves ont une date de péremption.

---

[3] Bernard Stiegler, *La technique et le temps*, deux tomes, galilée, 1994 et 1996.
[4] Voir Joël de Rosnay, *L'homme symbiotique*, le Seuil, 1995.
[5] Paul Virilio, *La vitesse de libération,* Galilée 1995, et,, *à paraître en 1999*, *L'accident,* chez le même éditeur
[6] Voir Maurice Blanchot, *L'entretien infini,* Gallimard, 1986.

De sorte que la référence à l'an mil, si référence il y a, n'est certainement pas destinée à nous éclairer rétrospectivement: sur notre condition actuelle : nul millénarisme là dedans, aucun "new age" qui, ayant fait siens la sagesse et le rayonnement des temps anciens, s'annoncerait comme la promesse d'un temps meilleur. Cette référence est plutôt destinée à brouiller les pistes : elle n'indique pas tant une "fin" des temps, un horizon, qu'un temps à l'arrêt, sorte d'aleph borgesienne, de point aveugle, ou de "page par défaut"du temps sur laquelle toutes les pages (et tous les âges) viendraient s'échouer.

Il faut déployer une énergie considérable pour se tenir à l'arrêt, comme en témoignent les pics de pollution qu'il nous faut atteindre pour que nos sociétés soient, comme il se doit, bloquées. Regardez ces mimes bien vivants qui singent les statues sur les trottoirs de Paris, et vous aurez la mesure de l'énergie nécessaire à "l'entropie" des oeuvres d'Aulagnier.

En ce sens là, le travail d'Aulagnier est un travail de science politique, ou une forme de "sculpture sociale", mais *par défaut.*

Sculpture débarassée des prétentions des avant-gardes à nous délivrer de cette condition d'esclaves motorisés qui nous définit aujourd'hui, et que dénonce Guy Debord dans son *Panégyrique.*

Cette sculpture nous entretient paradoxalement de notre rapport aux machines aujourd'hui : paradoxalement car l'imaginaire technique auquel ces pièces se réfèrent *a priori* apparait comme relevant d'une culture technique révolue, celle des mécanismes les plus anciens tels qu'ils s'expriment dans les techniques artisanales.

Mais de par le caractère conflictuel des forces qui sont à l'oeuvre dans ces pièces, de par le rapport qui s'établit en elles entre l'humain et l'inhumain, et presque le dialogue, ces travaux nous disent que les machines sont toujours déjà des machines de pensée et qu'il y a toujours du jeu dans les pièces, et qu'au fond, comme dit Simondon, "la culture ignore dans la réalité technique une réalité humaine" .

Mais cette erreur, ou ce défaut, fonde aussi notre notre condition, ce pourquoi nous continuons à "frayer" dans le grand balayage, tandis que le temps *passe*, tel un vaisseau spatial et magnifique au dessus de nos têtes.

# Niels et Florent Azomaniov

## *On line et in situ*

*(Texte paru dans l'ouvrage* Premier contact, festival d'art numérique à ciel ouvert,, *dédié aux arts numériques dans l'espace public, organisé par Le Cube, à Issy-les-Moulineaux, 2005)*

Certains considèrent que la plupart des analystes ont commis, il y a une décennie à peine, une erreur de prospective majeure, à propos de la " révolution Internet ". Pour Philippe Breton, « on voyait là une révolution industrielle de première grandeur, qui aurait été obtenue par transfert et migrations de toute une série d'activités humaines (culture, éducation, travail, commerce, et même sexualité) du monde matériel vers un monde " virtuel ". On entrevoyait une diminution des activités de communication directes au profit de la " communication médiatisée par ordinateur ". Cette croyance a été à l'origine de la bulle de la " nouvelle économie " qui n'a pas tardé à éclater, parce que cette mutation, précisément, ne s'est pas produite ».

Ainsi, certaines technologies, justement appelées télétechnologies, se sont d'abord présentées comme des technologies de la distance, du déclin des territoires et des identités « locales », au bénéfice d'une industrie globale de la culture et de la communication. L'histoire économique, technique et sociale des technologies numériques tend de plus en plus à nous prouver le contraire, à savoir que les « nouvelles » nouvelles technologies se présentent comme des technologies de la proximité, de la (géo)localisation, de l'émergence des micro cultures ou des territoires restreints, et non de leur neutralisation et de leur uniformisation dans une cyberculture globale. Ainsi, une nouvelle génération d'équipements et de services voient le jour et actualisent le formidable potentiel des technologies dans le domaine de la proximité, de la gestion des lieux et des espaces réels (extérieurs ou intérieurs, espace territorial, urbain, domestique, etc.), et plus encore en matière de liaison entre le proche et le lointain, entre le sensible et l'intelligible, l'expérience réelle et l'expérience à distance – liaison rendue possible par de nouveaux usages de l'image, ainsi que de nouvelles interfaces plus conviviales, intéressant d'autres sens que la vue, au service du quotidien et de l'expérience partagée du monde.

C'est de cette évolution dont témoigne exemplairement, et pour la première fois, l'initiative du Cube, en matière de ce qu'il faudrait peut-être appeler désormais *l'art public numérique*, ou *l'in situ multimédia*. Rencontre de « *l'in situ* » et du « *on line* » qui apparaissait voici peu encore comme une improbable hérésie, quelque chose comme un parfait oxymore.

Quel est le trait commun entre ces œuvres ? C'est qu'elles introduisent le paradigme du temps au coeur du paradigme spatial des arts de l'environnement. Un peu comme l'ont fait il y a plus d'un siècle les impressionnistes avec la peinture : le temps, son écoulement, sa fugacité, et cette mélancolie de l'instant qui passe, sont désormais appropriables par des passants eux-mêmes livrés au passage du temps dans leur vie, et plus encore au contrôle de leur temps par les industries des médias. C'est cela qui importe : ces technologies de la vitesse, de l'abolition des distances et des délais (donc des lieux et des temps) sont ici employées à rebours de leur usage supposé : comme des outils de ralentissement du battement artériel des villes, et donc comme révélateurs d'usages (rythmiques) insoupçonnés de ces mêmes technologies *et* d'espaces ou de paysages urbains inaccoutumés au cœur de ces mêmes villes. Jusqu'à présent, l'art public avait cherché et trouvé son sens dans l'affirmation *d'espaces autres*, susceptibles d'offrir une alternative à l'uniformité des espaces standardisés issus de l'architecture et de l'urbanisme fonctionnalistes, tels qu'ils s'appliquèrent à la ville moderne pour la soigner de ses maux anciens.

Ce qui se produit aujourd'hui est de même nature, mais dans le registre du *temps*. Et si l'on accorde, avec Bernard Stiegler[7], que nos sociétés sont emportées dans un dramatique processus de contrôle du temps et des âmes à travers la synchronisation des émotions et la fabrication de ces pseudo événements que la télévision impose à notre réalité (sous le nom de *téléréalité* en particulier), cette ouverture du temps, d'une *temporalité autre*, à laquelle nous invitent certaines des œuvres ici proposées doit être prise au sérieux, comme un appel à d'autres formes du vivre ensemble (ou du vivre ensemble séparément) que celles auxquelles nous destinent les actuelles industries des médias, soit le degré zéro de la culture et de la démocratie.

On touche ici non seulement à l'événement artistique lui-même, mais aux relations que le politique entretient avec un tel événement, et, on veut l'espérer, à la saisie des enjeux qui se profilent à l'horizon d'une telle initiative. Quels sont ces enjeux ? Ils tiennent, d'abord, au plan politique, à ce qu'il faut bien appeler la fonction de l'art et de la médiation esthétique dans l'espace public. Si la technologie et les nouveaux médias sont porteurs d'une culture de la diversité et favorisent l'expression des singularités et des différences (comme on le dit parfois à juste titre quand on oppose les nouveaux médias aux anciens), les puissances « convergentes » du marché n'en oeuvrent pas moins à la production d'objets culturels fortement standardisés. Sans compter que tout produit fabriqué industriellement aujourd'hui, n'en porte pas moins lui aussi le sceau d'une « culture », d'une marque, d'une

[7] Cf. Bernard Stiegler *Mécréance et discrédit*, Galilée, 2005

enseigne à travers laquelle ce produit existe non seulement dans la sphère marchande, mais aussi symbolique. C'est en ce sens que l'on peut parler avec Jeremy Rifkin, d'un nouveau « capitalisme culturel » en lieu et place de l'ancien capitalisme industriel[8]. Si, à l'âge industriel du capitalisme, l'image était au service du produit, avec la nouvelle donne, *c'est le produit qui se met au service de l'image*. L'espace public est ainsi traversé de part en part, finalement contrôlé (au sens de mis sous tutelle) et « veillé » (au sens de veille économique) par les images des grandes enseignes mondiales et ce, à une échelle jamais atteinte, bien qu'encore peu analysée. En ce sens, notre temps est celui d'une saturation des signes, mais aussi d'un doute quant aux bienfaits supposés des nouvelles technologies et de la nouvelle économie (et plus encore d'une lassitude des discours messianiques des opérateurs et industriels de la communication, de l'informatique et de l'audiovisuel, lassitude dont l'éclatement de la bulle Internet fût la traduction la plus spectaculaire il y a quelques temps). On parle ainsi fréquemment de *surcharge cognitive*, à propos de l'afflux devenu pour certains ingérable de messages de toutes sortes, par mails ou par d'autres canaux, engendrant une saturation du nombre d'informations à traiter. De même, on voit poindre dans la société civile les premiers signes d'une révolte contre la pollution visuelle engendrée par la surcharge d'informations visuelles et de messages publicitaires.

Au regard de ces simples constats, la question de l'art dans l'espace public, est loin d'être une affaire de simple distraction poétique des passants curieux, elle est un enjeu politique, ou alors poétique, mais dans le sens où Holderlïn a pu dire que *l'homme habite la terre en poète*. Et c'est de cela qu'il s'agit en effet pour *l'homme*, moins de s'adapter à la nouvelle donne « numérique » (c'est *l'animal* qui s'adapte à un environnement et à un milieu), que d'habiter un (nouveau) monde. Car le monde est *plus* que l'environnement, c'est l'environnement *plus* le futur et le passé, *plus* l'imagination et la foi, *plus* l'art et la science (cette mémoire technicisée et non seulement spécifique qui fait notre humanité). C'est l'environnement *plus l'autre*. Ce qui est en cause finalement à travers de telles propositions, c'est le principe d'une écologie de la culture et de l'esprit, d'une écologie « grise », qui prendrait place aux côtés de l'écologie « verte » qui s'est imposée à propos de la nature.

C'est cela qu'ont bien compris les responsables de la ville de New-York, en donnant leur accord à Christo pour son projet *The gates* (avec les quelques 300 télévisions mondiales invitées à couvrir l'événement), et avant eux, et toujours à propos de ce même Christo, les responsables allemands, quand ils ont acceptés l'emballage du *Reichtag*, comme un défi à leur propre mémoire et à leur propre avenir.

Et c'est d'un même mouvement que procède, à Issy-les-Moulineaux, l'expérience lancée par Florent et Niels Azomaniov.

[8] Cf. Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès*, La Découverte, 2000.

Il s'agit finalement de rendre possible pour les communautés et les individus humains ce *partage du sensible* qui définit l'esthétique selon Jacques Rancière, partage pourtant rendu difficile par les forces du marketing et des médias de masse oeuvrant plutôt à la confiscation de cette *aisthésis* ; qui oeuvrent finalement dans le sens d'une « anesthésie » généralisée.

Si le marketing et les médias sont des outils de contrôle à distance des âmes et des sensations, la mise en scène de ces œuvres dans l'espace public tend au contraire à une certaine forme de proximité, à cette culture du partage, et à ce partage de la culture, rendus possible par les nouveaux médias.

En l'occurrence, les œuvres ici présentées sont doublement proxémiques : d'abord parce qu'elles s'inscrivent au cœur même de l'espace public et de l'environnement immédiat, mais aussi parce que leur message est porté techniquement par le jeu des interactions qui se dessinent entre elles et le spectateur, œuvres qui procèdent en ce sens d'une logique de l'émergence, d'un principe de « *bottom-up* », et non de « *top down* », fonctionnement (rendu possible par la mise en œuvre d'une seconde interactivité[9], fondée sur les logiques de l'autonomie des systèmes – réseaux de neurones et intelligence artificielle) qui renforce encore la puissance localisante à l'oeuvre dans l'oeuvre même.

Mais en ce point des questions se posent, qu'il nous paraît important de ne pas éluder au terme de ce rapide parcours.

L'œuvre, n'est-ce pas ce qui s'échappe au-delà des frontières que lui assignent le milieu et l'objet qui la soutiennent pour se porter candidate à l'universel (et les grandes œuvres de la culture universelle ne sont-t-elles pas partie du patrimoine commun de l'humanité même si elles se présentent d'abord comme relevant d'une culture et d'un lieu, *peinture flamande* ou *Cante Rondo*) ?

C'est en tout cas de la sorte que fonctionnent aujourd'hui les productions de l'industrie mondiale, qui visent un marché mondial à travers des produits standards et des images types (Nike ou Claudia Schiffer), quand bien même ces productions sont issues de cultures locales, comme le sont les musiques ethniques (les Gipsy Kings ou Ravi Shankar) .

En ce sens, si ces œuvres ont d'abord leur sens dans le fait qu'elles ont *lieu*, ici et maintenant, la question de leur inscription et de leur ouverture au-delà des frontières du local et dans le plus long terme (et donc de leur conservation) ne s'en pose pas moins au-delà du caractère éphémère de cette manifestation.

On peut à ce sujet évoquer le concept *d'œuvre multimodale*,[10] c'est-à-dire d'œuvres qui admettent plusieurs régimes croisés de visibilité dans l'espace et dans le temps

[9] Cf, Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, réédition dans la collection « Champs », Flammarion, janvier 2005.
[10] Concept que nous développons dans *l'art numérique*, *comment la technologie vient au monde de l'art*, op.cit.

(telles justement les oeuvres de Christo, qui, si elles existent dans l'espace temps provisoire de leur mise en situation, n'en préexistent pas moins à travers les mille et une maquettes, dessins, esquisses, mais aussi films, vidéo, photos, sites Internet, qui en assurent la présence et la pérennité au delà de l'événement de l'œuvre lui-même, ou de l'œuvre comme événement).

C'est toute la question d'une esthétique de l'objet et de la trace quand les œuvres se présentent comme des événements ou des dispositifs provisoires (relevant d'une esthétique de la relation, de l'événement ou de l'interactivité). Cette question au demeurant rencontre aussi celle de l'économie de l'œuvre et de sa place dans un marché : on sait que c'est cette condition multimodale de l'œuvre de Christo qui assure et conditionne sa faisabilité économique même (Chaque œuvre de Christo fait l'objet de la création d'une société anonyme destinée à en assurer le développement à travers la vente des productions préparatoires à l'œuvre, et c'est pourquoi, *the gates*, bien que programmée dès 79, n'a pu voir le jour qu'en 2005).

On a coutume d'opposer la logique muséale et celle de l'art *in situ*, et on invoque souvent la nécessité de sortir l'art contemporain et ses œuvres de l'enfermement « muséal » pour le rendre accessible au plus grand nombre. Intention louable.

C'est oublier un peu vite que le musée, cette invention récente, est d'abord lui aussi le produit d'une délocalisation et d'une décontextualisation des oeuvres; d'un arrachement de celles-ci à leur milieu d'origine et donc à leur sens. Ainsi, la clôture qu'incarne trop souvent le musée est paradoxalement le produit d'une ouverture en direction des autres cultures ; cette ouverture a certes un coût : celui d'une relative perte du sens même de ce qui s'offre désormais au regard émerveillé de ces foules de spectateurs-consommateurs. Et qui n'est q'une partie de la chose, sa part esthétisée, et non cette part rituelle, magique, symbolique, qui en constitue le ressort secret. Mais elle présente aussi un bénéfice considérable : celui de l'enrichissement mutuel des cultures qui résulte, comme disait Malraux, du « rassemblement improbable des œuvres dans l'espace et dans le temps ».

Ainsi, et contrairement au cliché en vigueur, il faut savoir considérer le musée comme un *dehors*, un extérieur jour, même quand il a pour visée la nuit des temps, le lieu d'un brassage des identités et des œuvres, d'un mixage culturel dont notre culture justement se réclame. Le musée, dans sa clôture même est donc cette ouverture – et on est en droit de se poser la question de la pérennité des œuvres ici présentées (de leur candidature à l'universel au-delà de leur inscription dans un lieu singulier).

En ce sens, une telle initiative devrait s'envisager moins en opposition qu'en complémentarité avec les institutions officielles de l'art, et la question serait alors celle non seulement de leur maintenance ici même, mais aussi de leur destinée et de leur condition d'existence et de visibilité au-delà de l'espace–temps provisoire de leur programmation par le Cube dans la ville d'Issy-les-Moulineaux. Cette question n'est pas seulement technique, ou muséale, elle est aussi politique et esthétique : il

n'y a *aucune raison* d'abandonner le monopole du durable et peut-être de l'éternel à l'industrie culturelle et au marketing (qui n'ont en ligne de mire que le jetable et l'obsolescent).

# Patrick Baillet

## *Une peinture en liberté*

*(Essai publié en édition brochée à l'occasion de l'exposition, Patrick Baillet, 2007)*

### 1. Paysages de Champagne et abstraction

Il est évident que la Champagne entre pour une part décisive dans l'œuvre de Patrick Baillet.

Cette terre, pourtant un peu triste, par un accord secret avec le vin qu'on y produit, le plus gai qui soit, est une terre d'oppositions et de contrastes. Le paysage y est voluptueux, avec ses courbes et ses rondeurs molletonnées qui annoncent les paysages vosgiens. Et en même temps, les lignes droites, brisées, les géométries patiemment formées par les nécessités de la viticulture dessinent un paysage mathématisé, diagrammatisé, que l'on pourrait – moyennant un effort mental d'abstraction paysagère, volontiers lire en aplat, et non en profondeur.

Ici plus qu'ailleurs, « la nature est écrite en langage mathématique » : parallèles qui semblent se rejoindre aux confins de l'horizon, alignements pointillistes de vignes d'un vert étal, et qui pourtant, vues de loin, offrent une infinie variété de déclinaisons, du vert pâle à l'émeraude. Ces changements de perspective, qui vont de la perspective cavalière aux vues en contre-plongée sont en elles mêmes une éducation à l'art moderne et contemporain parmi les meilleures qui puissent être. Abstraction géométrique et abstraction lyriques réconciliées. Et il ne fait pas de doute que ces plis sans fin du paysage, ces changements de points de vue auront contribué à façonner la vision de l'artiste.

Non seulement dans le sens d'une école proprement artistique, mais aussi dans le sens d'une école phénoménologique du regard et de la mise en question d'une perception trop convenue du monde. Quelque chose, en Champagne, refuse d'entrer dans le cadre d'un paysage trop classique, avec ses premiers plans et ses arrières mondes, quelque chose se refuse à la profondeur de champ coutumière de l'œil du quattrocento et à l'ordre à la fois esthétique et moral qui en résulte (est-ce le champagne, et ses bulles dionysiaques ?) - et oblige à changer en permanence d'angle de vue, conduisant l'œil à la vision de profil, aux lignes obliques, aux lignes de fuite hors du cadre, au hors champ et au contre champ, bref au cinéma et au paysage en mouvement. Il n'y a pas dès lors à s'étonner que Baillet ait trouvé en Cézanne et Matisse les deux références majeures de son art.

## 2 Revisiter la modernité. Cézanne/ Matisse.

Chez l'un, ce qui est en cause, c'est la question des sensations, des petites sensations qui viennent s'immiscer entre les plis du réel, dans les interstices de la matière et de la perception. Plus qu'à aucun autre artiste, on peut appliquer à Cézanne la formule remarquable de Lacan selon laquelle, *le réel, c'est ce qui fait trou*. Et que Patrick Baillet, avec son goût de l'inachevé, des accidents et des trouées d'air qui viennent jalonner le mouvement de ses toiles n'aura de cesse de reprendre à son compte et, si j'ose dire, de creuser. Petites sensations qui sont l'objet de l'artiste dès lors que celui-ci entend moins saisir le monde en totalité qu'en fragments parfois épars, et jalonnées de ces fameux vides, de ces interstices, de ces blancs cézanniens qui intéresseront tant les artistes de la modernité. Cézanne qui préconisait de voir le monde en cônes, en cylindre et en cubes, aurait sans doute trouvé dans les paysages champenois et leur savante conjugaison des courbes et des droites, une autre source d'inspiration, après la Sainte Victoire.

Avec la modernité, avec Matisse, le monde entre dans les détails, à la recherche des jeux et des miroitements d'une réalité quotidienne toujours fuyante et toujours changeante, (c'est cela le progrès) plutôt que figée dans les glacis de la peinture d'histoire. Le regard moderne sait que le monde est désormais livré à la puissance du nouveau, et à ce titre éternellement inachevé : il affectionne objets, vues et paysages morcelés et perçus dans le mouvement d'un œil devenu caméra (le cinéma vient tout juste d'être inventé). Poisson rouge et guitare, journal, pot de fleurs et asperges. Si Dieu existe encore, c'est dans les détails qu'il faut aller le chercher.

De telles prémices, de tels héritages auront définitivement contribué à modeler le regard que porte Patrick Baillet sur l'art et sur le monde. En ce sens, son travail peut se comprendre – avec d'autres de sa génération, comme une tentative de réinvention de la modernité, s'il est vrai que la modernité est moins une période historique qu'un concept incessamment réactualisé, y compris dans son dépassement même. Car quelque chose, dans l'actuelle réinvention du moderne à laquelle nos assistons sous le nom de postmodernité, se distingue radicalement de la première modernité : c'est notre perception du temps et de l'histoire.

## 3. Rupture et continuité

Si la première modernité repose sur le postulat d'une nécessaire table rase des anciens régimes de croyance, sur l'idée que la conquête du futur est la seule posture qui vaille pour l'homme moderne comme pour un artiste digne de ce nom (ainsi en va-t-il de toutes les avant-gardes qui se succéderont au siècle dernier), de tels postulats et postures se sont trouvés eux-mêmes largement remise en cause sous l'effet des désastres écologiques provoqués par les progrès industriels, mais aussi du désenchantement occasionné par deux guerres qui auront été sans doute les plus meurtrières - bien que déclarées au moment même où la civilisation du progrès était à son apogée. Dès lors, la foi dans le moderne s'en trouva à jamais ébranlée, et l'homme de la technique, de l'industrie et du progrès, qui n'avait de cesse d'étendre

son pouvoir et son contrôle sur le monde naturel, fut contraint de revoir son optimisme et son pouvoir à la baisse.

Si bien qu'un artiste aujourd'hui, se présente moins comme l'homme des ruptures que comme l'homme des relectures et des continuités. Moins comme l'homme des tables rases que comme l'homme du juste milieu.

C'est ce juste milieu que cherche patiemment l'œuvre de Patrick Baillet. Juste milieu entre nature et culture, entre le sauvage et l'artifice, entre le contrôle et la liberté. Entendons-nous : Juste milieu ne saurait s'entendre ici dans le sens du compromis. Jamais Patrick Baillet n'a cédé quant aux exigences de son oeuvre.

Chez Baillet, les choses ne doivent pas être dites de manière trop insistante, *téléphonée*, dirions-nous aujourd'hui. Quelque chose se refuse au bavardage contemporain dans l'art, aux éclats de voix, à la surenchère dans le scandale et l'extrême. Mais comment, quand on vient après les modernes et que l'on n'a pas choisi la voie un peu convenue du scandale, échapper alors aux pièges nombreux qui se présentent à l'horizon d'une démarche de peintre ? Comment éviter les redites de la belle composition, de l'intention, du rythme, du « spirituel dans l'art », de l'écrit-peinture, et même de la divine maladresse d'un Twombly (car comme le dit justement Roland Barthes, Twombly est inimitable ) ? Autant de voies largement devenues des impasses d'avoir été explorées *ad nauseam* par les héritiers de notre vieille modernité, puis par leurs émules contemporains.

Mais cette œuvre est exigeante justement de ne se satisfaire d'aucun geste trop facile, dans le sens de l'écart comme dans celui de la norme : le grand art est celui en effet qui se tient face au monde, entre le pôle de l'écart et celui de la norme, entre la rupture et la continuité. Tout art, comme disait Malraux invente ses prédécesseurs en s'inventant lui-même. Et l'on ne regarde pas certains Goya avec le même œil après avoir vu Picasso.

Ce qui veut dire que notre artiste est l'homme des relectures et du regard tourné vers le passé (tel l'ange de l'histoire de Paul Klee, dont les ailes se sont emmêlées dans une tempête qui l'empêche d'avancer, tempête que Benjamin assimile au progrès), autant que l'homme du présent et de l'avenir, des renouvellements et des progrès constants d'une œuvre à la recherche de nouvelles voies. Mais, Patrick Baillet le sait bien, tous les grands artistes modernes et contemporains auront fini par inscrire leur démarche dans une réelle exigence de transmission et de tradition, et pas seulement d'expérimentation libre de toute attache (principe d'expérimentation, qui, s'il n'est pas relativisé dans le sens d'un faire œuvre et d'un souci d'inscription de celle-ci dans une exigence de transmissibilité, finit par ressembler parfois à un nouvel académisme). Un tel principe d'ouverture en direction du passé se comprend d'autant mieux que nous vivons dans un monde marqué par la saturation des signes et des images, à tel point qu'inventer du nouveau, c'est aussi savoir parfois remixer ou réinterpréter une œuvre antérieure. En ce sens, le modèle de l'artiste contemporain, c'est le DJ qui nous le fournit, lui

dont le travail consiste à écrire en lisant un matériau musical antérieur, et les plus grands artistes ont été aussi parfois les meilleurs rewriteurs : que l'on pense aux *feuilles mortes* revisitées par Gainsbourg, ou à Lichtenstein jouant avec Picasso.

## 4. Liberté, ouverture et fermeture

Mais, en même temps, Patrick Baillet ne se reconnaîtrait pas dans ces filiations trop directes, ces cadres trop rigides ou trop actuels, cette figure de l'héritier. Entre lui et le monde, comme entre lui et le monde de l'art, quelque chose d'un voile, d'une opacité, d'un silence, cherche à se faufiler ou à se faire entendre discrètement, qui est la liberté profonde de l'artiste. Tout artiste est partagé entre la tentation du silence et celle du témoignage, du retrait et de la participation, ou, pour le dire en termes heideggeriens, entre la tentation de la terre et celle du monde. Et les grandes œuvres ne nous disent rien directement, elles ne nous délivrent nul message (sauf à se laisser instrumentaliser par le politique), elles témoignent seulement de cette présence/absence au monde, de ce conflit de la terre et du monde, que la modernité avait cru pouvoir subsumer dans le mouvement du progrès, mais processus dont notre temps a compris dans quelles impasses il nous conduit. C'est cette *ouverture au non ouvert*, à ce qui échappe encore à la puissance du contrôle dans nos sociétés modernes, que l'œuvre d'art doit porter aujourd'hui comme sa plus haute exigence, si elle entend faire corps avec un temps marqué par le doute sur la modernité elle-même, comme volonté de contrôle, de domestication et d'arraisonnement de la nature par l'homme, et finalement de domestication de l'homme par l'homme même.

Qu'est-ce que la terre et qu'est ce que le monde dans le langage que Heidegger applique à l'œuvre d'art ? Il faut suivre ici la lecture que nous en propose Gorgio Agamben[i] :

« La relation entre l'homme et l'animal, entre monde et milieu, semble évoquer ce désaccord (streil) intime entre monde et terre qui est en jeu, selon Heidegger, dans l'œuvre d'art. (…) ».

Dans son essai sur l'origine de l'œuvre d'art, Heidegger écrit ceci : « la pierre n'a pas de monde. Les plantes et les animaux également, n'ont pas de monde ; ils appartiennent à l'afflux voilé d'un milieu où ils se trouvent suspendus. La paysanne, au contraire, a un monde parce qu'elle séjourne dans l'ouvert de l'étant ». Si, poursuit Heidegger, « le monde représente dans l'œuvre l'ouvert, la terre nomme « ce qui par essence se referme en soi-même ». « la terre n'apparaît que là où elle est gardée et sauvegardée comme l'indécelable par essence, qui se retire devant toute ouverture et se maintient constamment fermée (*ibid*). C'est cet indécelable, qui pour Agamben, vient proprement à la lumière dans l'œuvre d'art. Et citant Heidegger : « l'œuvre porte et maintient la terre même dans l'ouvert d'un monde ».

## 5. Ressemblances non figuratives

Ce maintien de l'indécelable suppose, en un point, une forme de non gouvernance, de lâcher prise, de la part de l'artiste sur l'objet qu'il manipule et qu'il invente. C'est ce lâcher prise dont il est question dans un grand nombre d'œuvres majeures de notre temps.

Il est utile à ce point de revenir sur l'analyse que le philosophe Gilles Deleuze applique au peintre Francis Bacon, quand il évoque chez cet artiste un même principe de non gouvernance subjective de la figure qu'il crée, et qui le distingue en ce sens des impressionnistes. Les impressionnistes cherchent à travers la création de figures, à rendre compte du vécu du peintre, et le monde qu'ils nous invitent à parcourir est le monde tel que vu par le peintre. Et si cette vue impressionniste ne ressortit plus à l'ordre perceptif du *quattrocento* et à la géométrisation de l'espace et des figures qui en résulte comme expression d'un pouvoir supérieur, le monde impressionniste n'en témoigne pas moins encore du pouvoir de l'homme sur les choses, et d'une nature qui continue encore d'être placée sous son contrôle. Ce que cherchera au contraire Bacon, ne consiste pas, si l'on suit Deleuze, à témoigner de la vision intérieure du créateur, mais plutôt à rendre compte de ce qui, dans la nature échappe à l'homme, à rendre compte des « paysages non humains de la nature ». Cette orientation antihumaniste se traduit, chez un artiste comme Baillet par cette présence de formes incertaines, ou comme le dira Deleuze de « ressemblances non figuratives », plutôt que de figurations. Ainsi de cette toile intitulée *Sans titre rose* (fig.9), sur laquelle on est porté à voir de vagues pierres à même le sol de quelque paysage lunaire, mais paysage que l'on ne peut pourtant identifier avec certitude Il s'agit moins ici de restituer la vision singulière de l'artiste, que de laisser agir les forces vives qui régissent les agencements de la matière elle-même. Il s'agit moins « d'imiter », que de se demander « quelles forces s'emparent des corps ». D'où, chez Baillet, ces figures en devenir, ces coulées de couleurs, ces infinis repliements de la matière picturale sur elle-même, pour laisser jouer entre elles les forces qui s'en emparent : Ainsi de ce diptyque intitulé *Intérieur vert de gris* (fig.1) . Si l'ouverture centrale de la partie droite évoque une ouverture et donc la possibilité d'un espace intérieur ouvrant sur un extérieur, il semble pourtant que cette ouverture ait été ménagée par le mouvement, et presque par le travail de la peinture elle-même, comme si la peinture en liberté avait travaillé toute seule, et presque à l'insu du peintre.

Gilles Deleuze distingue quatre grands moments dans l'évolution de l'art occidental, qu'il associe chaque fois à une relation singulière entre l'œil et la main, un agencement particulier de *l'haptique* (du grec *aptô*, qui signifie « toucher ») et de *l'optique*. Il y a d'abord le monde égyptien et son expérience haptique du contour des figures qu'il met en scène et qui nous donne à saisir l'essence même des choses. Vient ensuite le monde tactile-optique grec de l'harmonie et de la profondeur figurative et organique, puis le monde byzantin caractérisé par la supériorité de l'ordre optique et la lumière qui s'en dégage, et enfin le monde gothique, caractérisé

par une prolifération, une vitalité non organique qui s'offre en priorité à l'expérience tactile d'un trajet chaotique. Cependant, on peut dire que, des Egyptiens jusqu'à nous, l'essence des choses est devenue un accident. Alain Beaulieu, dans une remarquable étude inspirée par la lecture des travaux de Deleuze sur l'art , souligne que :

« La réactivation de la fonction haptique de l'œil ne vise plus à établir (comme dans l'art égyptien) un rapport d'immédiateté avec des essences éternelles, mais elle se réalise dorénavant au nom de la captation des forces invisibles et directement exprimées par les figures. L'équilibre haptique, propre à l'art égyptien, et qui est garanti par l'ordre géométrique ainsi que par une perspective et une tonalité de couleurs réduite permet de mettre directement en relation l'art et le royaume des essences. (…) Toutefois, à la différence de l'art égyptien, ce ne sont plus des essences qui apparaissent, mais plutôt des événements ou des variations d'intensité qui surgissent sur la toile[ii] ».

De tels surgissements événementiels sont aussi présents et forment même le lieu décisif du travail de Baillet. Si une couleur paraît dominer, les vert, les rose, au point parfois de donner son nom à une toile, cette couleur n'advient jamais sur le mode réduit des Egyptiens. C'est une couleur faite d'intensités différentielles, une couleur qui entre en résonance constante avec une autre couleur, et témoigne en effet d'une figure elle-même non stabilisée à travers les contours d'une forme (mais une figure quand même) : une figure en perpétuel devenir, une figure processus, une figure-accident, venue au jour de l'idée du peintre dans le mouvement irrésolu de la matière, et plus encore, dans le jeu et la tension jamais apaisée de la forme et de la matière. Ainsi chez Baillet de ces « plantes » qui semblent surgir de nulle part, qui jalonnent la toile, et la traversent comme une biffure, mais qui sont appelées par l'œil même du spectateur dans son besoin de saisir quelque contour (fig. 8, *Maroc*).

## 6. Le lieu de l'œuvre

En ce sens, le lieu fondateur de l'œuvre, c'est, si l'on peut dire le *degré zéro* de la peinture, en tant que figure même, le lieu génétique du surgissement de la peinture même, avant toute séparation de la figure et de la forme, ou du concept. La notion de lieu doit s'entendre ici dans le sens des anciens grecs, qui distinguaient entre *topos* et *chôra* pour dire le lieu. Le *topos* ( le lieu physique où est situé un corps) se distingue de la *chôra* ; Qu'est-ce que la *chôra* ? C'est le lieu comme empreinte et comme matrice, le lieu qui est la condition de possibilité de toute chose, c'est le lieu comme contenant, comme matrice et *génésis*. D'où sans doute l'importance des réceptacles, récipients, contenants, de ces objets à partir desquels un monde s'ouvre dans les toiles de Patrick Baillet (*Réceptacle gris*/fig.13, *Réceptacle rouge*/fig.17). Cette vision génétique du lieu, qui s'exprime dans un contenant dont seul le contour semble subsister comme une forme incertaine, en devenir elle-même, invite à dire que cette peinture se présente moins comme une surface de *projection*, que comme

une surface de *trajection*, comme une piste à arpenter et à suivre du regard plutôt que comme une fenêtre ouverte sur le monde. Et l'œil, comme devant les paysages de Champagne, hésite parfois entre une lecture en perspective, en quête de profondeur, et une lecture en plan, comme on ferait d'une carte ou d'un diagramme. Certes cette problématique n'est pas nouvelle, et l'abstraction lyrique d'un Pollock en constitue un jalon essentiel. Elle procède cependant moins chez Baillet d'une forme de transcription libre et lyrique des gestes et du corps de l'artiste sur la surface de la toile, que d'un surgissement de la forme dans et de la matière elle-même, dans le sens de ces structures ou modèles auto-organisés que les sciences nouvelles, l'organisation des réseaux et leurs paysages de données ont mis en évidence. Le monde de Baillet oppose aux visions surplombantes et totalisatrices du peintre de l'âge classique ou même romantique, les libres inflexions d'une « énonciation piétonnière » (Michel de Certeau) de la peinture dans sa propre processualité ou sa propre générativité. Cette liberté que se donne ou que prend la peinture elle-même, parfois *contre* son auteur, se traduit en particulier dans les débords de la toile au-delà de son châssis (ainsi dans les toiles *Paysage 1*/fig.3, *Paysage 2*/fig.4, *Paysage 3*/fig.5). Est-ce à dire que tout contrôle a disparu, que toute profondeur s'est absentée, toute fenêtre depuis laquelle ordonner le monde en même temps que le regard que l'on pose sur lui. Non, mais on peut dire que c'est d'une profondeur de temps, de passage du temps dans la peinture que surgit une timide profondeur de champ. Comme si, à l'instar des estampes japonaises, nous nous trouvions dans un monde flottant.

Les choses y apparaissent et des figures s'y dessinent mais pour disparaître à l'horizon de cet espace qui n'en finit pas de se jouer de toute prise, de toute capture dans une forme stable. Cette idée de monde flottant se traduit encore, dans la peinture de Baillet, par la présence de l'eau et plus généralement des figures de l'écoulement. Mais un écoulement qui se fige en un point, un mobile immobilisé.

C'est cela que traduisent *les dépositions*. Il est ici question de capturer, de retenir dans les filets d'une fine résine en liberté - comme la gomme arabique - l'énergie dépensée en pure perte par l'encre qui se faufile dans les méandres des résistances qu'elle rencontre sur son chemin, avant que de s'immobiliser dans un état donné, qui traduit à la fois l'état qui précède et contient en puissance celui dans lequel elle aurait pu se couler. C'est donc ici encore de processualité qu'il est question, d'un ordre dynamique et cinématique dans la fixité d'une manière arrêtée, comme dans les ruines de Pompéi ou dans la sculpture de Rodin. De telles dépositions et peintures à l'encre trouvent elles aussi leur modèle dans la tradition orientale et en particulier la peinture chinoise, à travers l'usage de pinceaux spéciaux qui retiennent l'encre pendant longtemps, de manière à donner la plus grande amplitude possible au geste de l'artiste. Il en résulte un paysage savamment contrôlé et géométrisé, comme en Champagne, mais un paysage qui ménage au sein même de l'ordre qu'il établit d'étranges jachères, des zones de chaos, et comme une heureuse liberté.

# Sébastien Bayet

## *Le retournement paradoxal de la peinture sur l'architecture sacrée*

Le geste de Sébastien Bayet, ce renversement (à tous les sens de ce mot), de l'image d'une poitrine féminine en ogive a l'évidence des choses qui s'imposent d'emblée, sans réserve, mais qui, en même temps, ouvrent une série de questions de fond sous l'apparente provocation, ou l'esprit ludique qui président à ce geste.

Car ce renversement de la poitrine féminine en ogive, peut, dans un premier temps se lire en effet comme une forme de provocation.

Mais il faut aussi considérer, au-delà de cette première vision d'un un geste qui pourrait sembler de prime abord purement iconoclaste, le mimétisme des formes de la nature dans les objets manufacturés, les arts appliqués comme l'architecture, ou encore les instruments les plus divers utilisés par *l'homo faber* depuis la nuit des temps**...**Mieux encore, la nature et en particulier le monde animal, inspire aujourd'hui et depuis longtemps nombre d'innovations technologiques, la plus évidente et la plus célèbre étant sans doute la forme de l'oiseau qui se retrouve dans celle de l'avion. Et en effet, la poitrine d'une femme vue à l'envers et ceinte dans un vêtement en v qui la cache et la révèle en même temps, peut tout à fait s'imaginer comme la forme des voûtes, des arcades dont le contour est déterminé par deux portions d'arcs égaux se coupant à angle curviligne

S'agissant plus précisément d'architecture, on sait que c'est le corps humain et ses « divines proportions » qui constituent, de Vitruve jusqu'à Le Corbusier, la mesure des espaces d'habitation et de l'urbanisme en général, en particulier avec le *Modulor* de Le Corbusier. C'est l'échelle humaine, dans cette perspective, qui constitue le modèle idéal de toute architecture.

En outre l'Eglise est l'abri sacré de l'homme, et sa fonction protectrice a été mise en évidence dans tous les textes, l'un des exemples majeurs de cette fonction « maternelle » de l'église étant donné par Notre-Dame de Paris, de Victor Hugo. Ainsi a pu se développer parmi les chrétiens un véritable esprit filial à l'égard de l'Église. Il est l'épanouissement normal de la grâce baptismale, qui nous a engendrés dans le sein de l'Église et rendus membres du Corps du Christ. Dans sa sollicitude maternelle, l'Église nous accorde la miséricorde de Dieu qui l'emporte sur tous nos péchés.

Si on l'aborde dans cet esprit, le renversement iconoclaste du soutien-gorge en ogive va bien au-delà de l'apparente provocation qui le soutient, et c'est tout le talent de Sébastien Bayet que d'avoir su nous confronter à ces questions.

Mais il faudrait aller plus loin encore dans ce parallélisme entre l'architecture et le vêtement.

L'étymologie nous y invite d'ailleurs, qui réunit à partir d'un même étymon, *l'habit*, *l'habitat* et *l'habitation*. D'où l'existence de zones d'influence très marquées entre l'univers du textile et du vêtement et celui de l'architecture (baroque et gothique en particulier), Le gothique, en particulier n'est-il pas la transposition de la dentelle et de la broderie dans la pierre ciselée, et comme brodée par des mains de sculpteur-couturier ?

Le drapé et ses plis qui forment une part importante de l'iconoraphie religieuse, et en particulier chrétienne, à la Renaissance, mais aussi bien dans le monde orthodoxe et les icônes, ne se retrouve-t-il pas remis à l'honneur dans ce *pli à l'infini* qui définit, selon le philosophe Gilles Deleuze, l'esprit baroque, dans sa transposition architecturale en particulier ? En ce sens, c'est moins d'une métaphore, ou d'un jeu de ressemblance qu'il est question dans le travail de Bayet, que d'une continuité qui irait du corps habillé à l'espace habité de l'église, espace protecteur comme un habit qui enclot la communauté des fidèles sous sa protection et dont l'ogive serait comme le col. Mais l'ogive, comme forme architectonique centrale dans le bâti religieux, et comme le vêtement qui recouvre le corps féminin, inscrit une limite, un trait dans l'espace qui sépare le dedans et le dehors. C'est un espace-frontière qui enferme et qui ouvre en même temps, qui cache et qui laisse voir : de même que le soutien-gorge et le vêtement enserrent le sein féminin, et laissent entrevoir la poitrine qui s'offre au dehors dans la forme du décolleté, de même l'ogive enclot la communauté des fidèles sous sa protection, mais ouvre l'église vers la cité céleste, à travers les vitraux et les baies que l'ouverture de l'ogive et des murs qui la soutiennent permet d'encadrer, comme autant de portes ouvertes sur l'au-delà.

Il y aurait un dernier point à évoquer à propos du travail de Sébastien Bayet, et qui s'inscrirait dans le prolongement des vues de Hugo, dans le texte déjà cité, et en particulier le chapitre 4 de ce texte, intitulé « ceci tuera cela ».

Que nous dit Hugo dans ce texte majeur ? C'est que l'ogive est non seulement une forme architecturale, elle est la conquête d'une liberté, elle est l'expression d'une église libérée du dogme, et livrée au caprice et à la fantaisie de l'artiste. Il convient de citer longuement ici le texte même de Hugo :

« *Il est question de l'architecture au temps des croisades. La face de l'Europe est changée. Eh bien ! la face de l'architecture est changée aussi. Comme la civilisation, elle a tourné la page, et l'esprit nouveau des temps la trouve prête à écrire sous sa dictée.*

*Elle est revenue des croisades avec l'ogive, comme les nations avec la liberté.*
*Alors, tandis que Rome se démembre peu à peu, l'architecture romane meurt. L'hiéroglyphe déserte la cathédrale et s'en va blasonner le donjon pour faire un prestige à la féodalité. La cathédrale elle-même, cet édifice autrefois si dogmatique, envahie désormais par la bourgeoisie, par la commune, par la liberté, échappe au prêtre et tombe au pouvoir de l'artiste. L'artiste la bâtit à sa guise. Adieu le mystère, le mythe, la loi. Voici la fantaisie et le caprice. Pourvu que le prêtre ait sa basilique et son autel, il n'a rien à dire. Les quatre murs sont à l'artiste. Le livre architectural n'appartient plus au sacerdoce, à la religion, à Rome ; il est à l'imagination, à la poésie, au peuple. De là les transformations rapides et innombrables de cette architecture qui n'a que trois siècles, si frappantes après l'immobilité stagnante de l'architecture romane qui en a six ou sept. L'art cependant marche à pas de géant. Le génie et l'originalité populaires font la besogne que faisaient les évêques. Chaque race écrit en passant sa ligne sur le livre ; elle rature les vieux hiéroglyphes romans sur le frontispice des cathédrales, et c'est tout au plus si l'on voit encore le dogme percer çà et là sous le nouveau symbole qu'elle y dépose. La draperie populaire laisse à peine deviner l'ossement religieux. On ne saurait se faire une idée des licences que prennent alors les architectes, même envers l'église. Ce sont des chapiteaux tricotés de moines et de nonnes honteusement accouplés, comme à la salle des Cheminées du Palais de Justice à Paris. C'est l'aventure de Noé sculptée en toutes lettres comme sous le grand portail de Bourges. C'est un moine bachique à oreilles d'âne et le verre en main riant au nez de toute une communauté, comme sur le lavabo de l'abbaye de Bocherville. Il existe à cette époque, pour la pensée écrite en pierre, un privilège tout à fait comparable à notre liberté actuelle de la presse. C'est la liberté de l'architecture. Cette liberté va très loin. Quelquefois un portail, une façade, une église tout entière présente un sens symbolique absolument étranger au culte, ou même hostile à l'église. Dès le treizième siècle Guillaume de Paris, Nicolas Flamel au quinzième, ont écrit de ces pages séditieuses. Saint-Jacques-de-la-Boucherie était toute une église d'opposition.* »

Ce texte est comme à lui seul une justification et comme une caution du travail de Bayet. Il signe lui-même ce renversement du dogme dans la liberté, qui est aussi l'une des raisons d'être de ce travail. Mais il est important de comprendre que c'est le christianisme lui-même qui est l'opérateur de la liberté qui semble le menacer dans un premier temps, ce mouvement fatal qui veut que la démocratie soit l'horizon de toute théocratie (et le catholicisme, avec la réforme, n'a pas échappé à ce mouvement).

Car dans un deuxième temps, comme le voit bien Hugo, cette menace se renverse à son tour en promesse d'avenir, et c'est là sans doute le sens profond de la phrase énigmatique de Malraux quand il prophétisait que « le XX° siècle (serait) religieux ou ne serait pas. »

Cependant, cette émancipation de l'artiste hors du temps des cathédrales, du poids du dogme religieux qui les tient sous sa coupe, de son vieil artisanat, a un prix. Elle

signe le déclin relatif de l'architecture des cathédrales en même temps que l'essor et l'affranchissement des autres arts. Car, il ne faut pas l'oublier, l'architecture était comme l'art majeur qui contenait tous les autres. Hugo encore:

« *Tous les autres arts obéissaient et se mettaient en discipline sous l'architecture. C'étaient les ouvriers du grand oeuvre. L'architecte, le poète, le maître totalisait en sa personne la sculpture qui lui ciselait ses façades, la peinture qui lui enluminait ses vitraux, la musique qui mettait sa cloche en branle et soufflait dans ses orgues. Il n'y avait pas jusqu'à la pauvre poésie proprement dite, celle qui s'obstinait à végéter dans les manuscrits, qui ne fût obligée pour être quelque chose de venir s'encadrer dans l'édifice sous la forme d'hymne ou de prose ; le même rôle, après tout, qu'avaient joué les tragédies d'Eschyle dans les fêtes sacerdotales de la Grèce, la Genèse dans le temple de Salomon.*

Mais avec l'essor de la liberté, de l'imprimerie, les autres arts semblent eux aussi prendre leur envol et s'affranchir de la tutelle de l'architecture :

« *Cependant, du moment où l'architecture n'est plus qu'un art comme un autre, dès qu'elle n'est plus l'art total, l'art souverain, l'art tyran, elle n'a plus la force de retenir les autres arts. Ils s'émancipent donc, brisent le joug de l'architecte, et s'en vont chacun de leur côté. Chacun d'eux gagne à ce divorce. L'isolement grandit tout. La sculpture devient statuaire, l'imagerie devient peinture, le canon devient musique. On dirait un empire qui se démembre à la mort de son Alexandre et dont les provinces se font royaumes.* »

Ce serait là et paradoxalement, le sens le plus profond, et comme secret, du travail de Bayet, et qui se traduit dans les proportions majestueuses de ces peintures : un hommage rendu par la peinture à l'architecture par la médiation du corps féminin, un flash-back ou un retournement (plus encore qu'un renversement) de l'art moderne puis contemporain sur l'architecture sacrée qui fut son premier abri, et à partir duquel il a pu s'épanouir en toute liberté.

# Camera, camera

## *( Présentation de l'exposition organisée dans les chambres de l'hôtel Windsor de Nice, dans le cadre du festival OVNI 2017)*

Avec la porosité et l'interpénétration du public et du privé, de l'intime et du monumental, du global et du local, une passionnante question de dedans/dehors se pose à notre monde contemporain. Avec l'essor des techniques, l'envahissement des images mobiles, le réel et l'imaginaire se rencontrent, à parts égales, à tous les coins de rue et au fond de nos chambres. Le réel, ainsi, est de plus en plus fictionné, arrimé à un environnement lui-même de plus en plus esthétisé, dont le design global est en train d'absorber le monde. Nous nous déplaçons ainsi du proche au lointain, du faux jour des nuits enluminées des métropoles modernes envahies par les écrans et la lumière crue qu'ils projettent sur les objets qui nous entourent, à la vraie nuit des salles de cinéma qui projettent sur l'écran les images du vrai jour préalablement capturé, souvent par très beau temps, comme à Ouarzazate. Et c'est finalement le cinéma, qui nous dit, encore aujourd'hui (un cinéma pourtant livré à l'envahissement et à la concurrence sauvage des images mobiles), *qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil.*

Nous habitons ainsi un monde fini dont l'ouverture et le devenir sont entièrement conditionnés par ces étranges transitions et passages d'un monde à l'autre, de la fenêtre réelle des chambres d'hôtels, au multi-fenêtrage de nos écrans d'ordinateur et de télévision, sans oublier les tablettes ou les écrans publicitaires. Cette dissémination écranisée du réel, et cette coexistence pacifique de toutes ces fenêtres est réconfortante, car nous l'avons finalement adoptée et comme naturalisée sans trop nous en apercevoir, ce qui résout ces douloureuses questions de l'adaptation au rythme vertigineux de l'évolution technologique, mais qui pose aussi de nouveaux problèmes de formatage et de contrôle des sensibilités.

Ainsi, le cinéma est encore là, engrammé et comme sanctuarisé dans sa vieille *camera oscura*, sa chambre noire originaire (mais avec elle le creusement du négatif, de cette nuit qui projette comme l'ombre portée de sa fin annoncée sur le cinéma lui même en train de naitre) , parce que ce qui nait avec et *en même temps que le cinéma*, c'est *la mise en spectacle du monde*, le creusement, l'approfondissement du réel dans sa fragmentation et son séquençage même.

Avec la magie du cinéma naissant, c'est aussi le réel qui devient parfois magique et se met lui-même à faire son cinéma, à fonctionner en mode *fiction*, comme en témoigne la prolifération des arts de la rue, des arts forains, de la réclame et de la mise en exposition industrielle et universelle du monde (si bien décrites par Benjamin puis les surréalistes et amplement relayées par ces techniques para ou pré-cinématographiques d'un art qui se cherche,

dioramas, daguerreotypes, chronophotographies, de Marey à Méliès et leurs nombreux émules).
Le cinéma, en étendant son emprise au delà de la salle de cinéma, et de sa *camera oscura* aura ainsi signé paradoxalement, sinon sa condamnation à mort, du moins la chronique permanente de sa fin annoncée, comme toute l'œuvre de Godard en témoigne. Et l'extension narrative des formes visuelles aujourd'hui, l'art vidéo, l'art des séries et tous les autres espèces arts dérivés de cette absorption du monde dans les plis à l'infini de la chambre noire des origines, devait fatalement rencontrer la fiction réelle des chambres claires des hôtels contemporains, elle-même habitées désormais par les rêverie des artistes et par un design en train d'absorber le monde.
C'est cela l'enjeu majeur de la confrontation, et du voisinage heureux et conflictuel, de l'obscur et du clair, de la chambre noire et de la chambre claire dans « l'exposition » Camera/ camera.

Bien sûr l'expression « la chambre claire » fait référence ici à un essai majeur sur la photographie de Roland Barthes, dont l'argument, ou plutôt le motif obsessionnel, tient dans cette présentification du réel, à cet *effet de réel* dont parle Barthes, qui est immanent à l'acte photographique le plus simple, en ce qu'il *déclenche* ce voyage immobile de la lumière de l'objet photographié vers l'appareil photo, et son emprisonnement optique dans la chambre noire, dans ce lieu étrange qui ne se révèle que dans l'après coup d'un processus chimique - à travers lequel la réalité d'abord obscure et en négatif d'un corps, d'un objet d'un visage se révèle en pleine lumière.
Ce *trait furtif* , qui va de l'enregistrement et de l'impression d'une lumière et à sa mise en boîte noire, jusqu'à son retour vers le réel de notre perception, conserve quelque chose de magique à nos yeux blasés, même à l'âge du déclin de l'argentique au profit du numérique. Comme l'énigme d'un objet, d'un visage, d'un corps irrémédiablement absents et présents, ici et ailleurs ( on pense ici à la phrase de Duchamp, gravée en épitaphe sur sa tombe : « *d'ailleurs*, ce sont toujours les autres qui meurent », qui éclaire d'une lumière aveuglante et qui nous revient ironiquement *d'ailleurs*, cette condition étrange du réel de le photo, qui est toujours une petite mort, et qu'habite cette part nocturne qu'il lui incombe de porter, à travers cette chambre noire - dont le fonctionnement est à la mesure - et à la démesure - de l'inconscient du rêveur)[11]. C'est cette chambre noire qui s'expose d'abord, mais comme en retrait de la lumière, dans les chambres noires de l'hôtel Windsor, intégralement livrées à la dérive des images et des œuvres vidéos ou des installations immersives avec *Camera Camera.*

[11] Il faut ici rappeler Barthes : « Car la photographie, historiquement, doit avoir quelque rapport avec la « crise de la mort », qui commence dans la seconde moitié du XIXe siècle ; et je préférerais pour ma part qu'au lieu de replacer sans cesse l'avènement de la Photographie dans son contexte social et économique, on s'interrogeât aussi sur le lien anthropologique de la Mort et de la nouvelle image. ». (R.B., op. cité p 144).

Mais à côté de *la chambre noire*, il y a *la chambre claire*, celle, justement, qui s'expose aussi avec *camera camera*, et dont je ne trouve pas de meilleure définition pour la décrire que celle qu'en donne Barthes, et que l'on peut transposer pour l'appliquer à l'identique sur le deuxième versant de l'exposition, celui de la mise en spectacle du réel, du devenir cinéma des objets réels exposés en plein jour et scénographiés dans les chambres à travers diverses installations. La photographie, pour Barthes, est moins une reproduction du réel, qu'une *émanation du réel* : c'est cela *l'effet de réel* barthésien, qu'il décrit longuement dans *La chambre claire* à travers les notions de *punctum* et de *studium*, et c'est au fond de cela qu'il s'agit dans les recherches, à même le réel, des œuvres d'arts plastiques dans *l'autre* chambre, la chambre claire de l'hôtel Windsor, qui conserve sa fonction d'accueil, tout en se présentant comme une œuvre d'art. Comme si ces œuvres qui prennent place au grand jour dans les chambres claires, et qui fonctionnent parfois en résonance avec certaines oeuvres signées de grands artistes de l'hôtel Windsor dans ces mêmes chambres, étaient déjà, ontologiquement (comme d'ailleurs une bonne part de l'art contemporain en général), des émanations/transfigurations d'un réel lui-même déjà fictionné, des objets/œuvres que la photographie et le cinéma auraient *originairement* nappés de leur énigme, auraient appareillés et embarqués dans leur magie. En ce sens, on peut dire, ave Arthur Danto et Bernard Lafargue[12], que *l'art est partout et qu'il n'y a plus d'autre endroit où aller* – comme en témoignent la fortune de l'objet quelconque et des esthétiques du banal et de sa transfiguration dans l'art de Duchamp jusqu'à nous.

Il fallait que cette rencontre ait lieu, s'il est encore vrai, comme dit Mallarmé, que « rien n'aura eu lieu que le lieu », dans un monde pourtant intégralement livré à la délocalisation et à la globalisation. Caméra, Caméra est le haut lieu, voulu et ordonné, au sens ancien et quasi cosmologique de ce mot, par Odile Redolfi (mais dont les précédents OVNI auront conduit à l'émergence progressive), le double lieu de ce déplacement du regard. Comme une grande *idée logée*, à habiter et à regarder avec nos facultés de *double vue*.[13]

[12] Voir la conférence de Bernard Lafargue, *Tout est art,* Vendredi 14 mars 2014 au Mamac, https://www.youtube.com/watch?v=TIZJ6n4Cqy8

[13] Cf. Je renvoie ici à un ouvrage antérieur, écrit avec et à propos d'un artiste-philosphe, Julien Friedler, et de notre refus commun de la vieille opposition de la théorie et de la pratique, du philosophe et de l'artiste. *Double vue* part de l'hypothèse que les œuvres d'art sont là pour nous émouvoir autant que pour nous aider à penser notre monde actuel (Norbert Hillaire, *Double vue, 50 fragments pour Julien Friedler*, éditions Somogy, printemps 2012)

# Pierre Célice

## *Carte blanche à l'infini*

### *(Pierre Célice au musée d'Evreux, catalogue de l'exposition, 2009)*

I. Regardons cette acrylique sur toile de 1989. Les rouge brique de traits ou de biffures orientés de manière oblique (comme une écriture) y dominent avec une esquisse de cadre elle aussi rouge. Pourtant, on le devine, la proposition est plus complexe que cette simple trame balisée par un cadre. À y regarder de plus près, cette trame rouge révèle une profondeur que l'on soupçonne plus qu'on ne la voit, à travers une deuxième couche posée en aplats et qui vient recouvrir, opacifier, obstruer, suturer ou faire écran à une troisième couche, dont on devine par les accidents et les imperfections de ce recouvrement qu'elle *a été* bleue ; ainsi se révèle, mais en se cachant et comme par défaut, une profondeur de champ, comme la mélancolie d'un paysage ou d'un décor qui auraient disparu de la scène. Toutefois, ce n'est pas encore assez, et l'œuvre ne se réduit pas à ce jeu des recouvrements et des palimpsestes, des repentirs et des accidents de la structure. Quelque chose d'une *question* adressée par l'œuvre à la fois à la trame qui la soutient (ce que Célice appelle parfois un *filet*) et au spectateur, surgit au premier plan, et qui vient rompre l'équilibre relatif de ce jeu des surfaces et des trames que l'on vient d'évoquer. Trois surfaces vaguement géométriques (jaune, verte et bleue) surgissent de part et d'autre de cet ensemble, qui semblent à la fois interrompre le jeu et lui donner un autre sens, ouvrir un espace au-dedans même de l'espace de la trame. Le paradoxe est que cet élément allogène, hétérogène, on s'en aperçoit très vite, a une fonction régulatrice pour tout le tableau. Comme une stase ou extase. *Ekstasis* qui, en sortant le tableau de lui-même, permettrait au spectateur d'y entrer vraiment (je ne trouve pas d'autre image pour faire sentir cette idée que celle d'une peinture célèbre de Francesco del Cossa, qui, dans son *Annonciation*, a peint en bas de son œuvre, et presque sur la bordure horizontale de celui-ci, un escargot à échelle 1 qui semble traverser cette « prédelle » de gauche à droite : situé à la frontière entre le réel de l'espace du spectateur et l'illusion de l'espace de l'œuvre, c'est, si l'on peut dire, la réalité de l'illusion perspective comme telle qui était mise à distance, qui nous était donnée à voir[14]).

[14] Voir à ce sujet, le magnifique texte de Daniel Arasse, « Le regard de l'escargot », *in On n'y voit rien*, Paris, Folios essais, 2007.

II. « Il faut sauver le contour », nous dit Francis Bacon (phrase reprise dans le livre que Gilles Deleuze consacre à Bacon[15]). Mais le sauver de quoi ?

Du désastre de la disparition du paysage en peinture et de la profondeur de champ sur lequel celui-ci s'ouvrait (et s'œuvrait), car le paysage contenait à la fois la mesure de l'espace et de ses plans et ouvrait en même temps des zones de liberté au geste, invitait à un désordre relatif, à la « petite sensation » et aux blancs cézanniens, il faisait tenir ensemble le contrôle et la liberté (et on verra que pour Célice comme pour Bacon, mais par des voies très différentes, c'est là tout l'enjeu) : à rebours de cet espace désormais porté disparu, c'est le *rien* qui domine, la platitude d'une peinture rendue à sa seule surface d'inscription (et on connaît la fortune de toutes ces œuvres désœuvrées qui hantent la modernité naissante, de Flaubert jusqu'au *livre sur rien* mallarméen, comme l'angoisse de la page blanche de ce dernier). Ou encore ces esthétiques du *peu*, dont le XX^e^ siècle offre tant d'exemples. On ne peut manquer ici d'évoquer la figure de Beckett, l'auteur *D'en attendant Godot*, ami de Célice, qui eut ce mot pour dire au peintre son absence d'inspiration : « le sac est vide ».

Mais ce rien, ce vide, cette *évidence* (au sens de cet *art de faire le vide*, dont le *parangon* serait le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch) a son revers, ou son corrélat dans le trop-plein de marchandises, d'objets manufacturés, puis transfigurés et mis en spectacle dans les villes modernes, élevés enfin à la puissance de signes, d'images, d'informations données en excès, dans les moindres recoins, les moindres interstices encore inoccupés du monde contemporain, au point qu'il faudra bien inventer une esthétique du banal, partir à la découverte de cette beauté nouvelle qui se cherche et qui doit bien exister *quelque part* dans les plis de la grande ville, dans ses écarts incommensurables : toute l'œuvre de Célice est dans la recherche *toujours recommencée* de ces *écarts*.

La modernité n'a cessé de mettre l'accent sur cet excès de signes qui confine à la cécité, au *blanc* qui finit par tout confondre et neutraliser dans une impossible discrimination des objets, des valeurs, des hiérarchies, des possibles. Ce n'est même plus aujourd'hui la marchandise transfigurée dans l'esthétique des « passages » que célébrait Walter Benjamin, c'est la normalisation post-haussmanienne et post-corbuséenne de nos milieux et de nos cadres de vie, dans une sorte de grisaille impossible à cerner, à circonscrire, à discriminer, à *contourner* (et c'est là un des sens possible de la phrase de Bacon, quand il nous dit *qu'il faut sauver le contour*). Mais

[15] Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002. Alain Beaulieu explique, à propos de la peinture de Bacon et de cette idée sur le contour : « On doit pouvoir distinguer le diagramme des zones figuratives, c'est-à-dire être en mesure de tracer la ligne de contour qui sépare les zones de brouillage et les régions qui échappent au désordre. Le plus important pour Bacon est de "sauver le contour". Ce qui explique son attachement pleinement conscient à l'art géométriquement construit des Égyptiens. »
http://www.uqtr.uquebec.ca/AE/Vol_9/nihil/beaul.htm

sauver le contour ne signifie pas qu'il faille résister à l'advenu d'un monde nouveau en sauvant les meubles de l'ancien, ou s'aveugler sur la réalité aveugle de ce blanc-gris qui s'annonce et emporte tout, car ce serait renoncer au réel propre à la modernité, dans une sorte de mélancolie de l'authentique – et les grands artistes modernes et contemporains ont tous la passion du réel (leur *négativité* est moins *destructrice* que *soustractive*, nous dit Badiou[16]). Il faut alors accueillir le monde qui vient, à travers la puissance de ses artifices et de ses faux-semblants, du quadrillage et du maillage très policé de ses villes. Il convient donc d'en prendre acte et comme *composer* avec lui. Passer entre les mailles du filet, du piège qu'il nous tend, mais en prenant le filet comme *paradigme* même de la peinture. Et c'est là la méthode de Célice (un peu comme Andy Warhol prend acte de la puissance des médias pour composer avec eux).

À (et sur) ce blanc sursaturé, qui est comme le regard de l'aveugle, il faut opposer (et apposer) une couche de blanc supplémentaire destinée à révéler encore le paysage-monde, mais dans le soulignement même de ce qui a disparu en lui, sous l'effet cumulatif des mots et des choses qui ont fini par le recouvrir et le voiler à l'âge moderne (comme le $CO_2$ voile le ciel). Démarche soustractive, mais par un jeu sans fin d'additions et de soustractions.

En ce sens (et selon une démarche qu'il faudrait ici questionner en résonance avec celle d'un Villeglé, qui lui aussi procède par un jeu d'écarts entre soustractions et accumulations, effacements et recouvrements des images et des signes de la publicité urbaine), l'œuvre de Célice porte l'évidence d'un sens, mais un sens *retenu*, qui se tiendrait en réserve, sur une arête fuyante entre surexposition (ce sont souvent de très grands formats, ceux-là même des échelles de la ville et de ses murs) et sous-exposition (cette peinture est celle d'un âge d'après l'invention de la photographie, et aussi, on le verra de la photocopie).

Et, c'est un point central de cette œuvre : les jeux du noir et blanc y occupent le devant de la scène, comme une tension, ou une opposition aux accents toujours renouvelés.

C'est en ce sens là que, à la fois obstinée et réservée (à l'instar de son auteur), entêtée dans l'invention de son monde propre et comme sourde en apparence aux injonctions du monde contemporain, elle se trouve en réalité en prise directe avec lui.

---

[16] Pour Badiou, il faut distinguer entre soustraction et destruction : « carré blanc sur fond blanc est dans l'ordre de la peinture, le comble de l'épuration. […]. On trouve là l'origine d'un protocole de pensée soustractif qui diffère du protocole de la destruction. […] pourquoi est-ce autre chose que la destruction ? Parce que, au lieu de traiter le réel comme identité, on le traite d'emblée comme écart. On va régler la question du rapport réel/semblant non par une épuration qui isolerait le réel, mais en comprenant que l'écart est lui-même réel. Le carré blanc est le moment où l'on fictionne l'écart minimal. Il y a une passion du réel qui est identitaire : saisir l'identité réelle, démasquer ses copies, discréditer les faux-semblants. C'est une passion de l'authentique, et l'authentique est en effet une catégorie de Heidegger comme de Sartre. Cette passion ne peut s'accomplir que comme destruction ».
La destruction comme forme moderne de « l'authenticité » : le contraire absolu de Célice.

III. Mais quelle est la nature de ce « colloque », à la fois savant et secret, que l'œuvre de Célice entretient avec ce monde, le nôtre ? On pourrait dire que cette œuvre ouvre un monde en se fermant au monde réel. Mais on a vu que ce serait trop simple, car ce serait omettre et ne pas voir à quel point la réalité bourdonnante d'aujourd'hui parle au cœur même du silence de Célice. Cette parole est d'abord celle des murs (dont il n'est pas vain de rappeler ici qu'ils voulurent prendre la parole en 68). Et il est évident que cette peinture a quelque chose d'un art mural – mais d'un art mural qui refuserait toute appartenance à un ordre ou un régime de visibilité/lisibilité trop convenu (et si l'on peut évoquer parfois une sorte d'écriture à propos de Célice, il faut vite reconnaître que celle-ci demeure illisible, et que c'est plus alors d'une *pulsion graphique* qu'il faudrait parler, en résonance avec la *pulsion scopique* qui la sous-tend) : ni figuration narrative ni expressionnisme, fût-il abstrait, aucune militance, aucun « cri » ou volonté de conspuer un ordre établi et trop contraignant dans ces « murs » qui semblent vouloir dire quelque chose, mais quelque chose qui refuserait le pathos de l'art engagé, qui refuserait de dire l'Histoire (ou les déceptions de l'Histoire, après que Hegel eut proclamé que l'art est une chose du passé et qu'il n'est plus la forme historique de présentation de l'Idée). Un art, de ce point de vue comme *évadé de l'histoire de l'art*, ou peu soucieux de régler ses comptes avec l'art classique et son histoire, un art transhistorique (ou alors un art qui se mesurerait à d'autres temporalités, celle de l'anthropologie et de l'étude des ethnocultures, par exemple : et il est frappant de constater la parenté de l'œuvre de Célice avec l'art décoratif des *Ndebele*, tel qu'il s'applique en particulier au traitement des murs et des façades).

Pas de message donc dans cette parole ni de profession de foi post-avant-gardiste, mais plutôt quelque chose qui rappellerait ces « espèces d'espaces » qu'affectionnait Georges Perec[17] dans les villes modernes, et qui s'offrent à la curiosité du promeneur, du passager, du spectateur du temps selon le principe d'une « énonciation piétonnière[18] » (Certeau), affranchie de toute contrainte d'espace et de temps trop synchrones avec les rythmes de la vie actuelle.

Un spectateur qui aimerait surtout, dans les choses et la réalité « infra-ordinaire » même qui nous entoure, ce que Godard dit aimer dans le cinéma : « […] ce que j'aime en général au cinéma, c'est la manière dont les choses baignent dans la lumière de leur absence d'explication[19] ». Dans une sorte de pur présent, qui nous serait donné à habiter pourvu que nous le voulions.

---

[17] cf. Georges Pérec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974

[18] cf. Michel de Certeau, L'*Invention du quotidien, 1. Arts de faire et 2. Habiter, cuisiner*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Gallimard, Paris, 1990.

[19] Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 2006, p.225

C'est cette absence d'explication, comme une surdité au *logos*, qui semble avoir, dès le début, fasciné Célice (et il y a chez Célice une fascination pour le *cancre*), ou plutôt cette impossibilité de trouver les clés de l'existence en général, comme de la sienne propre, ailleurs que dans l'accueil même des *choses*, telles qu'elles se présentent à nous, dans l'énigme de leur propre lumière et comme par accident. C'est là sans doute une autre modalité de ce « rien », ou de ce presque rien, dont Célice entend écrire le livre. Mais son « livre sur rien » à lui est paradoxalement un livre sur les choses, et, comme disait Francis Ponge, sur leur « parti pris [20]».

Comme si, dans ce monde débarrassé des dieux, de la Grande Peinture d'Histoire, mais aussi des boursouflures romantiques du moi, et finalement rendu aux seules et pures conditions de l'espace et du temps, il restait *encore* quelque chose à faire, à partir de ce (presque) rien (un peu à la manière de ces moines zen qui peuvent voir l'univers entier dans une fève).

Mais quoi ? Et que reste-t-il alors, *en propre*, au peintre ? Il lui reste l'atelier, et les instruments qui ont fait sa gloire ancienne (pinceaux, godets, pigments) ; il lui reste le souvenir des paysages, il lui reste le souvenir de l'école – mais non celui de ses leçons de choses et de ses leçons d'histoire dont les explications ne l'ont pas convaincu. Il lui reste plus précisément encore le souvenir de ses *cahiers* d'écolier, de leurs marges à travers ou à partir desquelles il doit être possible de s'échapper de la leçon d'histoire comme il est possible de s'arracher à la géographie de son quartier en allant faire l'école buissonnière (c'est ce que fit Francis Ponge un jour, qui décida de ne pas aller à son bureau où l'attendait une journée ordinaire d'agent d'assurance – et ce jour-là, Ponge devint le poète qu'il était).

Les pinceaux, les souvenirs du paysage, les cahiers d'écolier, ce sont là les éléments ou les repères, les ingrédients à partir desquels Célice construira toute son œuvre, comme à l'écart d'une histoire de l'art qui paraît elle-même zigzaguer entre moderne et contemporain, et dont le balancier semble inexorablement pencher, dans l'immédiate après-guerre, du côté de New York (et c'est cette distance qui fait de Célice un peintre résolument moderne et résolument contemporain, résolument européen et résolument américain. Le dilemme de l'abstraction géométrique et de l'abstraction lyrique n'est pas le sien, et son œuvre s'inscrit à la fois dans l'héritage européen d'un de Staël, ou d'un Hayden dont il fut l'élève, et en résonance avec celle d'un Pollock qu'il admire, ou avec ceux qui viendront après, comme Basquiat ou Haring – le seul mouvement, finalement très atypique qu'il croisa sur son chemin étant Cobra).

Cette double appartenance ou cette non appartenance a pour conséquence une grande liberté dans le choix des formats de cette œuvre. Il n'y a pas d'opposition entre les grands formats américains et le cadre, aux échelles plus réduites, de la

[20] cf. Francis Ponge, *Le Parti Pris Des Choses - Précédé De Douze Petits Écrits et Suivi De Proêmes,* Paris, Gallimard, Poésie, 2007

peinture européenne. Les pinceaux, les godets sont comme les restes, mais agrandis et métamorphosés, de ces arbres qui faisaient le bonheur des peintres de paysage, même après l'invention d'un nouvel espace pictural chez Cézanne.
*Arbre*, *pinceau* ou *simple tache verticale* dans les œuvres qui suivront, ces éléments récurrents ne sont pas tant des figures, des représentations (fussent-elles schématiques), que des marqueurs rythmiques de la toile, des régulateurs ou des écarts qui ouvrent l'espace à l'infini, dans le mouvement de leur déplacement incessant d'un tableau à l'autre, ou au sein d'une même toile. Comme si quelque chose d'un ordre ancien était encore à l'œuvre dans l'œuvre actuelle, enfance buissonnière ou paradis perdu des peintres, et dont l'œuvre actuelle serait comme l'ombre portée. À la fin de toutes les écoles, il reste l'enfance de l'art et, comme chez Twombly, c'est cette paresse ou cette maladresse originaires qu'il faudrait réinventer au cœur même de l'œuvre en train de se faire, comme son arrière-plan sur lequel on devrait sans cesse revenir, mais moins dans le sens d'une nostalgie que d'une *anamnèse*.

IV. Ainsi, un autre trait majeur de l'œuvre de Célice tient à son rapport au double, à la réplique. C'est toute la question de la répétition, de la reproduction et de la *seconde fois*, dans un monde privé du miracle des commencements et de *la première fois*, monde livré au doute du défaut d'origine, avec la mort du Dieu, annoncée par Nietzsche. L'art du paysage était encore un art du commencement, du surgissement et de l'apparition d'un monde qui délivrait en creux le message d'une présence au-delà du paysage, d'un infini qui se tapissait dans la profondeur de champ des arrières mondes et des arrière-plans.

Mais tel n'est plus le cas avec cette autre modalité de l'infini, issue de la modernité et de la science industrielle de la reproduction mécanique des objets en série, laquelle interdit désormais la représentation de l'original, comme un pur apparaître auréolé dans sa gloire.

Ce que Benjamin[21] énoncera en termes définitifs, quand il parlera de *l'aura*, comme de « l'apparition d'un lointain, aussi proche soit-il ». Cette disparition de *l'aura* dans la répétition mécanique de l'œuvre d'art trouve heureusement sa compensation dans l'existence de nouvelles modalités de l'expérience esthétique, mais qui relèvent plus désormais de la *trace* et de l'enregistrement – de nouvelles *modalités* de l'apparaître *en différé*, comme après-coup, que de l'apparaître pur. L'accent est mis désormais sur les moyens, sur les médias, sur les techniques de la trace et de l'enregistrement, plutôt que sur le pur présent des choses et de leur apparition, tel qu'il se manifestait au temps de *l'aura.*

Quelque chose d'un voile vient recouvrir le réel, d'une médiation, la médiation des écrans qui *font écran* à la représentation pure du peintre. Et qui viennent effacer la possibilité même du paysage comme apparition. « Quand, écrit Déotte, avec la

[21] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée*, dernière version 1939, in « Œuvres III », Paris, Gallimard, 2000

modernité, *l'aura* est condamnée à disparaître ou à ne subsister que sur le mode fantasmagorique, c'est nécessairement au profit de l'autre mode de l'apparition, selon une temporalité légitime et une autre illégitime. On pourrait dire que : *l'aura* ayant fait son temps, s'ouvre le règne de la trace, qui se révélera tout aussi duplice que le premier. Et donc quand les appareils "industriels" (photo, cinéma) s'imposeront à la perception comme enregistrements de traces, ce sera comme un bienfait puisque (selon Benjamin), "la vie dans la société humaine est devenue périlleuse. Sans le film, on ressentirait la perte de l'aura à un degré qui ne serait plus supportable[22]". »

Sauf, devrait-on ajouter, à transposer les techniques de la trace et de l'enregistrement dans l'espace de la peinture même, une peinture qui tenterait alors de retrouver le miracle de l'aura au temps de la trace, et les chercherait dans la trace et l'enregistrement eux-mêmes.

Le peintre procédant alors d'un art dont le modèle serait l'enregistrement cinématographique même ou d'autres techniques propres à l'âge industriel (et on verra que c'est bien par strates d'enregistrements successifs que procède le travail de Célice, un art de la prise recommencée, de la reprise et du repentir, du zoom avant et arrière). Benjamin encore : « le peintre conserve dans son travail une distance normale vis-à-vis de la réalité de son sujet – par contre le cameraman pénètre profondément les tissus de la réalité donnée. Les images obtenues par l'un et par l'autre résultent de processus absolument différents. L'image du peintre est totale, celle du cameraman faite de fragments multiples coordonnés selon une loi nouvelle [23]».

Il faudrait dire alors que Célice est un peintre-cameraman. Et si la caméra est aussi la technique des zooms avant et arrière, de l'approche tantôt grossie tantôt réduite du réel, bref, du trouble des échelles, des formats, de la destitution des proportions idéales inhérentes à l'espace perspectif de la Renaissance, on ne s'étonnera pas d'apprendre que Célice est passé maître dans l'usage des photocopieuses et des possibilités d'agrandissement qu'elles offraient.
Enregistrer la trace de ce qui n'a plus lieu, comme le paysage, selon le principe d'une pure apparition dans l'œil du spectateur, la trace de ce qui s'efface et se dérobe, et dont il ne faut finalement conserver que le geste même à l'œuvre, dans sa tentative de retenir l'objet dans sa fuite. C'est là exactement la manière dont Beckett envisage la peinture, lui l'écrivain ami des peintres (dont Célice lui-même), qui écrit que :

« La peinture moderne est marquée par "l'assaut donné à l'objet" », objet qui se dérobe et à propos duquel Beckett se demande : « Car que reste-t-il de

[22] Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2009, p. 45.
[23] Benjamin, *op.cit*.

représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ? Il reste à représenter les conditions de cette dérobade.[24] »

C'est pourquoi il y a chez Célice un art et une recherche constants de l'équilibre entre, d'une part, le geste souverain qui s'enlève sur la toile et s'aventure à travers l'incertitude d'un trait comme livré à lui-même, et promis à sa dépense pure et sans limites (car ce trait ne vise plus la saisie d'un objet, dans lequel il n'y a plus rien de représentable), et d'autre part, la conservation et le contrôle du mouvement propre de cet « enlèvement » et de sa grâce sur la surface du tableau, et qui serait comme *la manifestation de l'aura dans la trace*.

Un peu comme, dans le cas de la calligraphie chinoise, on peut, et même *il faut*, distinguer entre la protension du geste même de la main, et la rétention ou la conservation de ce geste dans une sorte de mémoire en temps réel.

Comme s'il y avait, incarnés dans un même trait, deux éléments distincts et qui se superposent en deux strates temporelles, deux couches d'espace-temps opposées : l'emportement du geste vers l'horizon d'un sens en train de s'inventer et le retournement orphique du trait sur lui-même, qui *arrête* et qui *contient*, dans tous les sens de ce mot, cet emportement, et au fond, permet à l'œuvre de *tenir*, de *se tenir* comme suspendue entre présent, passé et futur, mais de *tenir* aussi face à un monde avec lequel elle ne communique plus par les voies et les chemins habituels de la ressemblance et de la figuration.

Cet arrêt se traduit chez Célice par une volonté de cadrer, d'encadrer cette processualité et cette gestualité sans limites, qui font de son œuvre comme un tissu, un territoire, un réseau maillé à l'infini. Et chez lui, comme chez d'autres grands artistes de la transition moderne-contemporain, le bord, le cadre, la limite sont à la fois marqués et franchis, interposés et transgressés. Les choses étant à la fois en vie, en train de se faire, tel un *work in progress*, et déjà accomplies, comme achevées dans ce qui est indissolublement leur présence et leur représentation.

Ainsi, quelque chose d'une *mimesis originaire* au sens de Déotte, d'une répétition qui se « répèterait » sans fin dans le trait lui-même a lieu, comme si le trait venait à se représenter lui-même dans le double mouvement de son tracé et dans la représentation de ce mouvement, mais arrêtée. On serait presque ici dans les effets-retards de la chronophotographie d'Etienne-Jules Marey, comme dans un jeu entre mobilité et immobilité. Et c'est ce qui confère à cette œuvre cette grâce et cette ouverture constante vers un au-delà d'elle-même, mais un au-delà qui se tapirait au cœur même de ses contradictions rythmiques internes, entre fini et infini, identité et altérité, être et devenir, entre vitesse et lenteur, entre expérimentation et transmission.

---

[24] « Peintres de l'empêchement », texte publié dans *Derrière le miroir*, n° 11-12, juin 1948. Repris dans : *Le Monde et le pantalon*, suivi de « Peintres de l'empêchement », Paris, Minuit, 1991.

Le modèle de l'œuvre ici, c'est du côté de la danse qu'il faut le chercher. Si la danse est bien cette *chorégraphie*, cette marche ou cette course qui se représente elle-même, qui s'écrit en se mimant elle-même. Entre le geste de la main sur la toile et le pas du danseur sur la scène, il n'y a qu'une différence de degré et de modalités de l'enregistrement, de vitesse et de lenteur, mais non de nature (et il n'est que de voir à l'œuvre un Pollock sur sa toile, Pollock qu'aime tant Célice), pour reconnaître le bien-fondé de cette comparaison de la danse et de la peinture.

De cette dualité ou de cette duplicité résulte un goût prononcé pour les *diptyques*, mais aussi pour la répétition sans fin et comme obsessionnelle du même tableau (il y a chez Célice comme une scène originaire, un moment fondateur, qui s'incarne dans un petit tableau sur lequel Célice sent lui-même qu'il lui faudra revenir, tableau qui réalise pour la première fois dans son œuvre la transfiguration du paysage dans quelque chose d'autre). Comme si, dans un monde privé d'origine et d'original, il fallait chercher dans la copie, dans le principe même de la série et de la répétition étendu à l'infini le modèle d'une peinture toujours déjà disparue et toujours en train de renaître, comme si commencement et fin devaient absolument coïncider au service d'un *pur présent* de l'œuvre. D'où cette impression de fugacité, de fragilité dans ces œuvres qui semblent nées de leur propre effacement, corrélatif au mode particulier de surgissement, presque d'effraction, qui est le leurre des couches diverses qui se croisent à leur surface et s'effacent en se chevauchant. Mais aussi, cette impression qu'un monde est là, donné dans sa présence pure et intense, dans le jeu des vibrations chromatiques et l'enchantement des formes qui l'anime.

« Comment, se demande Alain Badiou, faire de l'art une sorte de matin éternel sans restaurer la répétition ? Comment échapper à l'usure du commencement[25] ? » (et, devrions-nous ajouter, au temps où la répétition est devenue le mode privilégié d'existence et de circulation même des formes symboliques dans les industries culturelles).

Eh bien, répond Badiou, en concevant l'œuvre d'art comme « combustion presque instantanée de la puissance de son commencement ». L'idée directrice est que commencement et fin en viennent à coïncider dans l'intensité d'un acte unique. Comme le disait Mallarmé, « le drame a lieu tout de suite, le temps d'en montrer la défaite, qui se déroule fulguramment[26] ».

Il en va finalement de la peinture de Célice et de cette mort du paysage dont elle se soutient, comme du Dieu défunt de Nietzsche : si Dieu est mort, l'ombre portée de cet événement, nous dit Nietzsche[27], commence de se répandre sur l'Europe. De même, l'ombre du paysage n'en finit pas de hanter, tel un revenant, tout l'œuvre postfiguratif de Célice, comme son arrière-plan, comme ce sur quoi il lui faut

[25] Alain Badiou, *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005, p. 192.
[26] *Ibid.*, p. 192.
[27] « Le plus grand récent événement – à savoir que "Dieu est mort", que la croyance au Dieu chrétien est tombée en discrédit – commence dès maintenant à étendre son ombre sur l'Europe », Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Paris, Ed. Société du « Mercure de France », 1901, § 343.

toujours revenir. Et c'est justement de cet impossible épuisement du sens toujours à venir dans sa quête, que procède le principe même de répétition de cette « écriture »/peinture qui semble revenir obsessionnellement sur le même tableau, sur ce même « événement » pictural comme porté disparu avec la perte de l'objet qui le soutenait, mais en y trouvant chaque fois autre chose que ce qui y était attendu, et qui dès lors vaut comme *une carte blanche donnée à l'infini*, dans la déception même de notre attente et de notre désir de voir au-delà.

Dans le texte de présentation de l'exposition Beckett au Centre Pompidou (2007), on peut lire ce passage dans lequel l'auteur compare les approches de Lacan et de Beckett, dans leurs textes sur la peinture, pour en relever la proximité : Jacques Lacan citait l'apologue antique du concours entre deux peintres grecs : Zeuxis et Parrhasios. « Parrhasios l'emporta sur Zeuxis qui avait peint des raisins si ressemblants que les oiseaux s'y étaient trompés. Ce que Parrhasios peint, sur la muraille, c'est un voile si ressemblant qu'il trompe les hommes qui lui demandent de leur montrer ce qu'il a peint derrière ce voile. Au-delà de la représentation de l'objet, la peinture se montre ici dans son essence : celle de *solliciter le désir de voir au-delà, au-delà d'une suite de plans-couleurs-matière, un objet impossible.* » L'objet est ainsi, comme le dit encore Lacan au sujet de l'œuvre d'art en général, « élevé à la dignité de la chose, qui demande de lever le voile des apparences pour pénétrer dans d'autres profondeurs. Profondeurs du désir, car selon Lacan, la chose est ce qui cause le désir, désir de voir dans le cas de la peinture[28] ». Tout Célice est là.

[28] Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII, L'Ethique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

# Gregory Chatonsky

## *Sur Capture, et le paradigme du Flux, dans les travaux de recherches et de création de Grégory Chatonsky*

J'ai toujours partagé avec Grégory Chatonsky l'exigence d'aller plus loin dans le questionnement de l'art et du numérique, au delà de ce qu'une certaine doxa de l'interactivité, de la participation, de l'immersion, de l'immatériel, retient des bouleversements du tsunami numérique. La doxa de la singularité de l'art et de la chair sensible des œuvres, par exemple, par opposition à la froideur glacée du calcul, etc. Chatonsky a toujours été clair là dessus : « La circulation du réseau n'est pas une abstraction, elle travaille la géologie terrestre et les conditions climatiques. Il y a une matérialité radicale d'Internet dont l'un des principes est d'autoriser le détournement. ». Il est et il reste derridien, si pour Derrida, comme dit Daniel Bougnoux, au commencement était moins le verbe (la présence, la voix, le logocentrisme), que le téléphone – entendons la ruse des médiations, des traces, des renvois d'appel dans la différance.

C'est à ce vaste programme que répond la réflexion de Grégory Chatonsky, à travers le paradigme du flux, et l'étude de deux œuvres, *capture*, et *télofossiles*.

Ainsi, à ces vieux démons de l'art numérique, Chatonsky oppose le paradigme du flux, mais pas le fantasme submersif qui l'accompagne en général : « Il existe, nous dit-il, le fantasme d'un flux intégral coulant sans interruption, fantasme ayant comme objectif de refouler la multiplicité des flux, et les flux factuels dont la contingence ne peut être expliquée par aucun principe de raison. Ces flux sont hétérogènes, de dimensions et de mouvements divers, ils opèrent à partir d'une inadéquation ontique qui n'est pas un défaut que l'on pourrait combler, mais qui est inhérent aux flux eux-mêmes. Il s'agit dès lors de développer un matérialisme transcendantal pour réfuter encore un peu plus la différence ontologique qui imagine quelque chose (l'Être) qui n'est rien d'étant, c'est-à-dire qui n'est rien d'empirique. »

Mais, en bon Deleuzien qu'il est aussi, Chatonsky sait que l'art est affaire d'intensités, dans les agencements complexes de la différence et de la répétition (qui sont aussi le propre de la production de masse à l'âge numérique, en particulier dans le domaine des industries de la musique pop). On ne peut donc s'opposer frontalement à la culture de masse, pas plus que l'on ne peut s'opposer frontalement au capitalisme, dans une posture de résistance. Il y a, du reste, longtemps que le capitalisme a démontré son aptitude à absorber tout ce qui s'oppose à lui, et en particulier les résistances supposées de la contre-culture. De ce point de vue la pensée d'un capitalisme artiste, culturel ou créatif trouve ici ses

limites, tant sont devenus complexes les mécanismes qui gouvernent à la fois son essor et son épuisement inextricablement mêlés dans notre temps.

En ce sens, l'art n'est pas tant « l'autre » de la culture de masse, auquel il faudrait opposer une capacité plus aiguisée de résistance. « Ce renversement du consumérisme, nous dit Chatonsky à propos de *Capture*, ne peut se réaliser que par le recours à un style populaire aisément reconnaissable qui pose de nombreuses difficultés techniques, car il n'y a pas de modèle miracle pour produire de la musique Pop. Nous avons eu recours à une multitude de méthodes génératives pour briser l'identité de la machine et introduire en elle de l'hétérogénéité. La génération est parfois purement algorithmique, elle consiste à d'autres moments à faire dégénérer des fichiers existants ou à recycler ceux-ci. La génération Pop permet de fonder un nouveau réalisme qui n'est pas mimétique parce qu'il défigure la prétendue origine référentielle. Ces manières de faire interrogent la standardisation culturelle de notre époque et la façon dont les objets sont produits selon des cycles d'obsolescence de plus en plus rapide. L'individuation est possible dans la standardisation numérique parce que celle-ci ne répète pas à l'identique le même modèle, elle le décline, le fait varier, s'en éloigne, bref elle a un rapport fluxionnel à l'original, jusqu'au point où elle disloque celui-ci. La reprise de ce qui existe déjà, parce qu'elle est sans identité, n'est pas une répétition de l'identique, mais une répétition de la différence, ce qui permet d'articuler les flux aux pratiques contemporaines de postproductions et de recyclages. Les tubes musicaux populaires que nous répétons constituent une capture libidinale ambivalente : les technologies sont indissociables des phantasmes et d'une banalité qui nous hante. La génération produit des objets culturels en nombre excessif que personne ne peut absorber. Cette infinitude permet de mettre en place une finitude par excès et non par défaut. Nous privilégions alors la quantité sur la qualité, quantité qui est beaucoup moins anodine qu'on ne le croit quand celle-ci est intensive et produit des différences, aussi minimes soient-elles. »

Il faut donc aller plus loin dans l'étude de ce capitalisme, et on doit à Grégory le talent d'avoir su trouver chez certains auteurs aussi étrangers en apparence aux enjeux de la culture numérique – et même très rarement cités comme référence dans la critique du capitalisme actuel, tels Pierre Klossowski, des arguments en faveur d'un renouvellement de la pensée du beau et de l'utile, de l'ustensile et du simulacre. Il est vrai que Grégory Chatonsky est aussi, chose rare aujourd'hui, imprégné de cette culture hétérodoxe située, après Nietzsche, aux confluents de la littérature et de la philosophie dont les noms de Bataille, Klossowski, ou Blanchot figurent quelques jalons.

Pour Chatonsky, il s'agit en première analyse de se déprendre des dualismes qui orientent la pensée de l'homme et la pensée de l'art, de Descartes jusqu'au Structuralisme.

Mais s'il entend échapper aux vieux dualismes du corps et de l'esprit, mais aussi de

la matière et de la forme - en revisitant l'hylémorphisme dans le prisme de l'énergie fluxionnelle, Chatonsky ne se reconnaît pourtant pas non plus, à nos yeux du moins, dans le monisme de l'homme neuronal, en quoi consiste le programme en cours aujourd'hui de naturalisation des sciences cognitives, et l'indétermination de cet homme situé au delà de lui-même qu'il promet, contrairement à l'homme situé en deçà de lui-même du Structuralisme . Comme l'écrit Francis Wolf : « les frontières mises en place dans le paradigme structuraliste s'effondrent ainsi : l'opposition nature/culture, et avec elle la barrière homme/animal, et même homme/machine. Une autre distinction s'effondre, celle de l'individuel et du communautaire, et donc celle des sciences Psy et des sciences socio. La nouvelle figure de l'homme neuronal bouleverse cette division traditionnelle du travail scientifique. Parce que l'on considère l'homme comme un être naturel, on peut réunifier les deux pans de l'étude de l'homme : le mental et le social » (Francis Wolf, « la question de l'homme aujourd'hui », Le débat, N°180, 2014)

L'homme structural était un homme empêché de lui-même, par la force des déterminismes (les sociétés, les cultures, les classes sociales, les diverses formules du symbolique) qui annulaient toute illusion de présence à soi, un homme donc, par défaut de lui-même, et dont l'aspiration à la plénitude qui le gouvernait était toujours renvoyée au manque, au soupçon (soupçon dont les avant-gardes littéraires auront fait leur leitmotif à travers les figures du anti-héros qui sont légion dans la littérature des années soixante et le cinéma de la nouvelle vague).

Mais l'homme d'aujourd'hui n'en est pas moins lui aussi un *irréconcilié*, mais pour des raisons radicalement opposées: parce qu'il est gouverné par le possible plus que par la réalité, par la contingence plus que par la nécessité, par l'excès plus que par le manque. « Si le réseau est un système de domination mondiale, ce n'est pas au sens d'une concentration, à la manière des médias anciens, c'est au sens d'un flux intégral où il n'y a plus dedans ni dehors. Dès lors la contingence du code numérique, devient celle-là même des possibles. La réalité est là où tout est possible, où n'importe quelle offre rencontre n'importe quelle demande. L'automatisation et la mise en réseau de la finance en sont un frappant exemple. La contingence n'est plus une logique, elle structure le monde, elle prend ainsi le dessus sur la nécessité, tandis que les faits sont renversés par les possibles. ».

La question de la réalité humaine se déplace – et c'est là l'un des enjeux du travail de recherche et de création de Chatonsky, que celui de la mise en œuvre de cet déplacement.
Dans le paradigme structuraliste, culturaliste, l'homme était un « sujet assujetti » (Wolf), et la réalité de l'homme est en deça de l'homme. Mais pour le paradigme naturaliste et cognitiviste, la réalité humaine est au delà de l'homme. Dans l'esprit en général (au sens de *mind*), qu'il soit incarné dans des êtres vivants ou des êtres artificiels, nous dit Wolf.

Ce flux intégral, dans lequel il n'y a plus de dedans/dehors est lourd de conséquence pour l'homme, mais aussi pour l'art, et bien au delà du numérique : C'est toute la question de l'altérité de l'art qu'il faut en effet réinventer, de l'art entendu et revendiqué comme singularité, comme promesse de l'incalculable, et ce dans l'espace même de cette finitude par excès qui est devenue le lieu de notre expérience commune. Car il n'y a plus de dehors, de fenêtre albertinienne, ouverte sur un autre monde, un grand récit encore accordés à notre perception ou à nos prophéties. Mais, de même que le programme de naturalisation est un réductionnisme, de même, c'est l'écueil du solipsisme qui menace alors sur son chemin l'œuvre d'art parvenue au stade de cette finitude par excès, c'est à dire une œuvre d'art promise à un monde *sans nous*, et comme emportée dans le vortex de ce nouvel absolu en quoi consiste la contingence radicale, la victoire définitive du *peut-être* que décrit Quentin Meillassoux à propos du coup de dés mallarméen. A cet écueil du solipsisme (auquel fait écho, justement, *le coup de dés*, mais en le dépassant dans son énigme même), on peut répondre de diverses manières, et celle de Chatonsky n'est pas si lointaine des visées de Varela, ce penseur d'un cognitivisme critique et ouvert disparu prématurément, quand il critique lui aussi, après et avec Merleau-Ponty, le dualisme du sujet et de l'objet :

« Avec cette interdépendance, on ne peut accorder un pur avantage ni à l'un ni à l'autre (au sujet ou à l'objet), et, quel que soit mon point de départ, il ressemble à un fractal qui reflète justement ce que je suis en train de faire : le décrire. Suivant cette hypothèse, notre relation au monde se fait comme un miroir, qui ne nous dit ni ce qu'est le monde, ni ce qu'il n'est pas.

« Il révèle seulement qu'il est possible d'avoir notre manière d'être et notre façon d'agir, et qu'ainsi notre expérience est viable. Cette plasticité du monde, ni subjective ni objective, ni une et séparable, ni double et inséparable, peut fasciner. Elle attire l'attention à la fois sur la nature du processus comme sur les limites fondamentales à notre compréhension du monde et de nous-mêmes. (...) Elle implique, de fait, que notre expérience ne repose sur aucun fondement, mais que nos interprétations proviennent de notre histoire commune d'êtres vivants et d'individus sociaux. De l'intérieur de ces zones de consensus, nous vivons une métamorphose, apparemment sans fin, d'interprétations succédant à des interprétations »(*Autonomie et connaissance*, Seuil, 1989).

Et c'est pourquoi, s'il n'y a plus de dedans /dehors, si la finitude est à replacer au cœur du paradigme fluxionnel, ce n'en est pas moins à une transcendance que se mesure le matérialisme de Chatonsky. Ce matérialisme transcendantal prend des formes multiples, par exemple celle de l'homme confronté à l'inhumain, et qui doit se mesurer à l'excès même dont il est le producteur (excès et saturation quantitative qui *balaye*nt eux aussi l'espoir d'une réconciliation de l'homme avec sa propre finitude), bien qu'elle suscite aussi, à travers l'œuvre d'art justement, le vague

espoir de cette temporalité autre, de cette « constellation », pour le dire en termes mallarméens, en quoi consiste le *passage* au sens que Lyotard donne à ce mot quand il l'oppose au balayage du *tekhnologos*.

Cela nécessité de penser le qualitatif du quantitatif, et c'est ce que fait admirablement Chatonsky, avec *Capture*, œuvre qui participe de ce que l'on appellera avec lui une ontologie numérique de l'art.

Le flux, comme qualité de la quantité, ou plutôt comme renversement du quantitatif en qualitatif. A l'heure des *big data*, du *cloud*, la question se pose donc d'une ontologie numérique de l'art, dont *Capture* participe. Cette « ontologie numérique » de l'œuvre d'art est un enjeu qui n'a pas échappé à la vigilance quasi panoptique de Chatonsky : il lui faut à la fois éprouver la chair du monde de l'œuvre d'art parvenue à l'âge du « tout numérique » et même au delà, et la penser en surplomb. On sait pourtant que la figure du narrateur omniscient a fait long feu. Et Chatonsky ne tombe pas dans ce piège. Ce surplomb, c'est la machine qui en assure la responsabilité, et l'auteur Chatonsky, quant à lui, témoignerait au contraire, d'une curiosité insatiable sur le monde, mais une curiosité à jamais insatisfaite, et qu'il délègue en somme à ses œuvres d'art même, qui ont la faculté d'ajouter des mondes aux mondes que nous connaissons, de les multiplier, de les ouvrir les uns aux autres, comme le font les livres pour leurs lecteurs, aux yeux de Proust. On retrouve ici la posture deleuzienne d'un frayage à travers ces « nouveaux agencements collectifs d'énonciation » que Deleuze et Guattari appelaient de leurs vœux, et qui se cherchent un peu partout aujourd'hui, dans le monde de l'art comme dans le monde commun.

« La numérisation s'applique aux étants et aux états, mais aussi aux opérations algorithmiques. Tout se traduit (une image en texte, un texte en image) selon un code dénué de signification. Il n'y a pas de ressemblance entre le code informatique (la variable ontologique) et ce qui est représenté (la variable esthétique). Cette traduction généralisée garde des traces des étapes précédentes, mais elles ne sont pas signifiantes ». Pourtant, Deleuze avait posé, en matière d'œuvre d'art un garde-fou pour éviter la rechute de l'œuvre d'art dans l'écueil du solipsisme et du discours. Ce garde-fou, ce garde-corps, si l'on veut, c'est le concept de diagramme. Le diagramme chez Deleuze tient le milieu entre le mot et la chose, entre le texte et l'image, entre chaos et germe d'ordre ? De proche en proche, on peut voir le risque d'une perte de la mesure même de l'œuvre, dans l'augmentation et la multiplication de ses possibles même, dans l'hyperchoix dont elle procède. Comme un risque de neutralisation au lieu de son événement même, par la submersion et par le débordement mêmes auxquels aboutissent les technologies génératives appliquées à l'art.

Entre esthétique du peu et esthétique de la saturation et de l'excès, où est la place pour *le milieu* de l'œuvre (au sens où l'œuvre tient le milieu, non seulement entre l'esprit et la matière, mais aussi entre *ergon* et *parergon*), où l'œuvre se tient-elle ? Le

devenir de l'œuvre est dans un processus génétique et génératif dont la programmation algorithmique fournit le modèle. Mais qu'en est-il de notre réception de cette œuvre, dès lors que les modèles, les schémas - le réductionnisme de l'information, le possible, viennent avant le monde même, ses objets et ses formes ? Au fond, un monde sans nous ?
La traductibilité généralisée, la convergence de toutes les opérations dans leur hétérogénéité même, ne comprend pas ce qu'elle fait quand elle le fait. Mais ce regard paradoxalement aveugle et omniscient de la machine (c'est celui de la folle aveugle, cette machine de vision qu'est une bombe actuelle), et qui est cette transcendance à l'œuvre même dans le matérialisme de Chatonsky, comment se mesure-t-elle au passé, au *pur passé* tel que l'entend Deleuze, soit cette capacité de rétroaction du passé dans le présent et du présent dans le passé, pur passé avec lequel l'œuvre contemporaine n'en finit pas de se mesurer et de compter, et qui serait comme le gage de sa contemporanéité (ce point de vue est proche de celui exprimé par Agamben dans son ouvrage , *Qu'est-ce que le contemporain ?*). Ce pur passé, c'est si l'on veut, le *milieu du temps* de l'œuvre, comme l'écosystème d'un site est son milieu spatial dans le cas de l'art urbain ou des arts de l'environnement. Mais qu'en est-il de cette altérité du passé, qui autorisait encore l'œuvre d'art à s'inscrire dans un horizon d'attente, avec les œuvres que Chatonsky nous propose, œuvres livrées à la contingence radicale d'un fragment intotalisable ?
Comment l'œuvre d'art s'inscrit-elle dans cet horizon d'attente (pour parler dans les termes de Hans Robert Jauss, avec son *esthétique de la réception*). Si comme dit quelque part Badiou, le propre de l'artiste est une certaine manière d'habiter son temps tout en n'en étant pas, comment cette réalité sensible de l'œuvre se produit-elle à nos yeux ?
Si tout art invente ses prédécesseurs, je me pose finalement la question de la réinvention de l'art du siècle passé dans l'art de Chatonsky. Car, si le modernisme entendait en finir avec le regard surplombant posé sur le monde par un narrateur omniscient, il ne s'en inscrivait pas moins dans un horizon d'attente que nous avons reçu en forme d'héritage, et que nous nommons *aujourd'hui*, en matière d'oeuvre d'art, *appropriationnisme*, *archéo-modernisme*, etc. Mais qu'advient-il si cet horizon d'attente est en somme réduit en fêlure de la perception, et délégué à une machine aveugle, solitaire et métaphysique, d'après la fin des temps, œuvre proposée à un « être laissé vide qui passe à côté de la synthèse » ?

A l'impossibilité, pour l'artiste ou l'écrivain, de décrire « un monde complet », correspondait encore, pour la ville, dans l'espace de la modernité, la croissance des signes qui envahissaient son espace même, son devenir langage et spectacle, qu'il était encore possible de critiquer ou de réinventer (psycho-géographies des Situationnistes, ou hasard objectifs des Surréalistes). Cette croissance avait scellé la montée en puissance de la sémiosphère, mais faisait également écho aux limites des formalismes logico-mathématiques tels qu'ils s'étendent à la sphère de l'art et à la puissance supposée de synthèse (de déterritorialisation) qu'est le *tekhnologos* ( voir *L'Inhumain*, Jean-François Lyotard) Si la description d'un monde complet était impossible, était impossible également l'exigence de description complète des

objets dont s'emparerait la pensée logique. Toute connaissance, toute œuvre, toute visée, était d'abord reconnaissance et définissait un horizon d'attente qui se tenait en réserve, un reste que toutes les webcams du monde ne réussiraient jamais à rassembler, à synthétiser en un seul site. Et c'est en ce sens que l'on pouvait dire, contre une certaine utopie réticulaire, qu'il n'y avait pas de Dieu à l'horizon du web.

C'est avec cette perspective historique et temporelle que rompt *Capture* Chatonsky, dans la suite des lectures qu'il fait de Quentin Meillassoux, de Catherine Malabou, mais aussi des rivages annoncés de la « singularité. ». Et en ce sens, c'est aussi un travail important au regard de la nécessité de renouveler les cadres de la pensée esthétique à l'âge post-digital.

« Le choix a été rapidement pris dans *Capture*, mais aussi dans beaucoup d'autres de nos projets, de tout garder, mais on devrait dire de garder chaque..., chaque déchet, chaque tentative, afin de contester l'idée de la « grande oeuvre . synthétique. Il s'agit d'une platitude esthétique dans laquelle chaque chose est mise sur le même plan, sans pour autant que tout ait la même valeur, car nous avons perdu la notion même de valeur, c'est-à-dire la capacité à produire une échelle commune pour juger, car nous ne sentons plus que les différences d'intensités. Cette décision constitue sans doute une réponse aux techniques des arts industriels et en particulier au montage cinématographique qui « vise » à savoir éliminer, lors de la production du film, un nombre important de mouvements possibles. (Lyotard, J.-F. 1994. 57). La césure esthétique est matérialiste, elle consiste à passer d'un monde où les oeuvres sont finies et provoquent des interprétations infinies, à un univers où les possibles sont infinis, et par là même potentiellement aberrants, et induisent un certain ennui, un être laissé vide qui passe à côté de la synthèse : l'oeuvre pourrait rester ignorée et ne jamais être perçue par manque d'intérêt, non envers l'oeuvre elle-même, mais pour le processus d'exploration menant à sa possible découverte. L'espace sur lequel sont disposés les fragments est plat, indifférent et vacant.

Heidegger (1992. 158) écrit : être laissé vide ou être absorbé, cela concerne le commerce avec les choses. L'état d'être laissé vide est supprimé lorsque des choses sont à disposition, lorsqu'elles se trouvent être là sous la main. . Ceci veut dire que l'ennui de l'être laissé vide n'est pas lui-même vide.

Il est la réserve même des fragments, le fait qu'ils ne se donnent pas, qu'ils ne nous sont pas destinés. Or, ce qui n'est ni sous la main ni à portée de main, n'est-ce pas ce qui constitue la possibilité d'un monde ? Le monde n'est pas le produit d'une synthèse transcendantale, ce n'est pas le résultat d'une visée, c'est un reste, c'est en marge de la perception, c'est ce qui la déborde, ce qui l'excède, c'est le flux. ».

En lisant ces lignes, je me suis dit que Chatonsky était un moderne Frehnofer. Mais un Frehnofer lecteur de lui-même à travers le Balzac que Chatonsky est aussi (et il le démontre dans cette thèse).

Frenhofer, c'est ce peintre obsédé par le désir de représenter la beauté féminine dans sa pureté élémentaire. Mais où trouver le modèle parfait ? La beauté de Gillette, proposée par Poussin, l'inspire à tel point qu'il termine *La Belle Noiseuse*

très rapidement.

Porbus et Poussin peuvent venir contempler le chef-d'œuvre. Frenhofer leur présente fièrement. Mais ils ne voient strictement rien alors que Frenhofer se perd en commentaires sur son travail. En s'approchant, ils distinguent un pied nu dans un coin du tableau, noyé dans un chaos de couleurs. Juste un pied, mais un pied si vivant !

Malheureusement, là où Frenhofer voit son ultime chef-d'œuvre, les deux autres ne voient que ce pied. Désespéré, Frenhofer brûle toutes ses toiles avant de mourir dans l'incendie de son atelier. On peut croire qu'il est possible, tel le peintre Frenhofer, de se réfugier dans le solipisme d'une œuvre sans adresse, sans donation, ou alors donatrice d'ennui, comme chez Chatonsky, s'il est vrai que « l'ennui n'a donc, dans un contexte technologique, rien de négatif. Il consiste en la vacuité du monde parce que la synthèse échoue sur elle-même telle une marée se brisant sur les amers. ». Mais dans l'ennui même de ces deux œuvres impossibles, ce qui est en jeu, c'est au fond un sens aigu de la responsabilité des formes après leur disparition dans le flux. Car, quelque chose chez Chatonsky existe, une marge un reste, c'est le flux (et en cela il se distingue radicalement de Frehnofer et de l'échec de sa visée synthétique). Ce n'est justement pas ce que fait Chatonsky, qui au contraire veut le fragment intotalisable pour l'amour du fragment, mais c'est aussi, si on y regarde de plus près, un écueil dans lequel ne tombe pas non plus Frenhofer lui-même. Il ne faut pas oublier que la nouvelle de Balzac, à travers son peintre Frenhofer, ouvre encore un monde de l'intérieur de cette clôture même qu'elle décrit : ce monde n'est pas rien, c'est même, en un sens, toute la modernité : c'est celui d'une esthétique du détail ou du fragment : détail, qui comme on sait, deviendra l'essentiel, de la modernité naissante jusqu'au *punctum* barthésien. Barthes remarque d'ailleurs ce point à propos du chef d'œuvre, et note : « Mais il y a, dans presque tous les romans, un matériel épars concernant le Vivre-Ensemble (ou le Vivre-Seul) : des bribes de simulation, comme dans un tableau confus où apparaît tout d'un coup un détail très net, *fini*, qui vient vous frapper (c'est la disposition même, la topologie du Chef-d'œuvre inconnu). »
De ce point de vue, je me dis aussi qu'avec *Capture* et *Télofossiles*, c'est une autre modernité que Chatonsky nous donne à lire et à voir, dont j'aurais tendance à dire que le sépare seulement l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette.

J'en veux pour preuve la lecture qu'il fait de la théorie de la singularité, et qui me semble imprégnée de ces accents propres au criticisme moderne qu'il entend aussi dépasser, et à juste titre. Dans la théorie de la singularité, il dénonce un dualisme déguisé (et en particulier, la vieille opposition de l'esprit et du corps) et tente de la déconstruire, mais il est lui-même l'héritier de ces dualismes. Pourtant, si cette critique du Singularisme est profonde, et cautionne la théorie fluxionnelle sur laquelle repose toute la thèse (à travers la critique de l'aspect « linéaire » de la singularité auquel Chatonsky oppose sa vision non-linéaire, et « incidentée »), je ne

suis pas sûr qu'elle rende compte de la réalité même du problème (et qu'elle réussisse dans sa déconstruction critique, tâche qui n'en est pas moins nécessaire), car cette critique se positionne elle-même à l'intérieur de l'opposition de l'intelligence humaine et de l'intelligence artificielle, que le transhumanisme entend justement dépasser, à travers l'hypothèse d'une plasticité commune au vivant et à l'artificiel, plasticité qui déplace l'IA du terrain de la simulation vers celui de la création. Ce que critique Chatonsky, c'est une intelligence artificielle placée encore, selon lui, sous la tutelle de l'intelligence humaine qu'elle se contenterait de simuler et de prolonger en la simulant. Mais, si l'on en croit Catherine Malabou, longuement et pertinemment citée dans cette recherche, j'aurais tendance à penser que la singularité se produit justement à travers la reconnaissance de l'accident qu'elle est loin d'ignorer, celui du basculement épigénétique de l'IA, lequel engage un autre état des relations du corps et de l'esprit, plus qu'il ne signe l'adieu au corps au seul bénéfice de l'intelligence. Quand CB écrit : « La question n'est pas tant, pour finir, de chercher, face à ce problème, de chercher à tout prix ce qui pourrait bien tout de même permettre de faire encore la différence entre intelligence humaine et intelligence des machines. Il s'agit plutôt de comprendre que la simulation n'est peut-être pas le maître mot de cette nouvelle aventure de l'intelligence. En effet, les machines ne simulent pas, mais créent. Des programmes comme le Blue Brain ou le Human Brain project en Europe, ou BRAIN aux Etats-Unis (Brain Research through Advancing Innovative Neurotechnologies) sont certes des simulations de colonnes corticales, des répliques électroniques de phénomènes naturels. Le but de Blue Brain est de simuler à long terme un néo-cortex humain en son ensemble. Mais comme le dit Henry Makram, le but de Blue Brain est qu'il devienne en fin de compte « conscient de lui-même ». Comment faire face à l'absence de différence tout en faisant l'expérience de l'altérité ? Qu'est-ce qu'une altérité non différente ? Telles sont les questions qui surgissent avec le paradigme épigénétique de l'intelligence, tout uniment naturelle et artificielle.

Il n'est pas sûr que la contingence, l'accident, le corps soient absents de ces visées. Mais ils le seraient selon des logiques, dont cette linéarité programmatique apparente dont relèverait, selon Chatonsky, la singularité, ne saurait anticiper les effets, et en cela même, déplacerait jusqu'aux termes dans lesquels ceux qui la défendent comme ceux qui la critiquent entendent poser et contenir la question qu'elle pose. La seule réponse que j'ai, pour ma part, trouvée pour relever le défi de la Singularité (sans réduire la portée de ce défi à la seule dimension de l'horreur de l'immortalité, ou de cet adieu au corps par les puissances de « l'esprit »), je la trouve sur la tombe de Duchamp, dans l'épitaphe qu'il a fait graver : « d'ailleurs, ce sont toujours les autres qui meurent ».

# Bernard Demiaux

## *Préface*

*(Le Programme et la Main, 2010, Monographie, broché)*

Le propre de la technologie à son stade actuel, c'est de traverser tous les milieux, tous les ensembles, toutes les pratiques, et de se donner ainsi sous la forme d'une seconde nature avec laquelle il nous faut composer, une nature artificielle. La technologie moderne, par des biais de plus en plus nombreux, nous échappe, et les effets qu'elle produit et produira de plus en plus sur notre environnement et nos comportements, nos modes de vie, nous demeurent à peu près inconnus, même si, dans ce mouvement incontrôlable et protéiforme, des tendances, des processus se dessinent avec une certaine insistance et orientent les innovations jusqu'à une sorte de seuil d'irréversibilité, ou de stade (ce que le sociologue Patrice Flichy appelle le stade de *l'objet-frontière*). Ainsi de l'*Iphone*, et de *l'apple store*, dont le succès témoigne d'une sorte de « transformation » de ce qui n'était qu'un « essai » - sur le design sensoriel et les smartphones - à l'origine.

Ainsi, la technologie procède par bonds et par sautes de rythmes souvent imprévisibles. Entre pratiques ou usages d'un côté et procès industriel de l'autre, il y a toute cette part d'indécidable qui sépare le domaine du calculable de celui des usages ou des tentations d'une époque, dont les meilleurs gourous ou les meilleurs prophètes ne peuvent au fond rien nous dire de sérieux (c'est ce qui provoque généralement le sourire de ceux qui s'amusent à revisiter les prophéties des prospectivistes et à mesurer l'écart qui les sépare de la réalité). L'oeuvre humaine, à l'âge industriel, est ce qui se tient entre la probabilité, la programmation, la statistique et de la modélisation, et ce qui échappe à tout modèle et ne connaît que la loi du désir et de la contingence des affaires humaines (ce pourquoi les modes, les tendances informatiques évoluent avec une grande part de liberté et d'inventivité souvent situées à la marge, et échappent en ce sens aux stratégies de contrôle mises en œuvre par les grands groupes)

Plus que tout le reste, l'œuvre d'art se trouve a priori portée par cette part maudite de l'indécidable, qui est en même temps le gage et la condition de l'émotion qu'elle nous procure.

Pourtant, à les considérer avec le recul qu'autorise plus d'un siècle de distance, on s'aperçoit que les avant-gardes de la haute modernité auront été portées par la radicalité des décisions sans repentir et sans reste. Carré blanc sur fond blanc, ou manifeste futuriste, on est très loin des subtilités des arrangements de couleurs propres encore à l'impressionnisme, qui reste cantonné à un espace classique,

malgré la liberté qu'il s'accorde dans le rendu des formes et des couleurs, l'affranchissement des canons de l'académisme qui le soutient.

On peut dire que tout le travail de Bernard Demiaux oscille depuis plus de trente ans entre ces deux pôles de l'extrême calculabilité, et de l'incalculable.

Il y a chez lui le goût d'une calculabilité informationnelle portée par le double mouvement de cette créativité libertaire tout californienne qui voyait dans les réseaux émergents le modèle des sociétés et des communautés à venir, dans les années soixante et soixante dix. Et , dans le même sens, cette stratégie du calcul s'inscrit dans le droit fil de l'héritage moderne, elle est portée par la radicalité des gestes de rupture qui ont jalonné le XX° siècle : ainsi, il ne faut pas 'étonner de le voir choisir en toute conscience, la logique binaire qui est le fondement même de l'informatique, et qui deviendra chez lui un véritable langage, un langage élevé à la puissance d'une syntaxe visuelle (comme chez Buren les bandes de 8 centimètres).

Ainsi, Bernard Demiaux, revenant sur son parcours dans ces années-là, écrit-il :

« L'ordinateur est la seule machine qui manipule des symboles. C'est Oui ou c'est Non, ce n'est jamais » je ne sais pas ». Il y a une perte de l'ambivalence. Les développements du graphisme informatique qui proposent des signes de plus en plus sophistiqués m'amènent à contrario à utiliser le 0 et le 1 qui sont les formes élémentaires du cercle et de la ligne. Je cherche une rupture avec la photo et la vidéo. »

Mais, à l'autre pôle, Demiaux n'ignore rien de la part maudite de l'œuvre d'art, qui échappe par définition à l'exactitude du calcul ou du programme, et ne trouve son sens, sa vérité que dans une sorte d'après-coup. Ce que Duchamp (lui qui disait que les tableaux sont des *retards*) appelait, avec l'ironie d'une formule empruntée au vocabulaire des maths, son *coefficient d'art*, soit cette part paradoxalement incalculable de l'œuvre qui échappe à son auteur et ne se manifeste véritablement que dans l'alchimie d'une relation singulière entre artiste, œuvre, et récepteur – relation jamais codifiable selon les critères esthétiques d'une époque, ou selon les intentions de son auteur. Hypostase de tout modèle de « création » dans l'absence de modèle de « réception ».

Et c'est pourquoi Bernard Demiaux , quoi qu'il en dise, et quelle que soit son intention de se libérer des anciens supports ou des anciens médias, porté par le flux et les engouements des nouveaux, n'en finit pas de s'interroger – comme tous les artistes dignes de ce nom – sur les phénomènes de réappropriation en art, sur cette idée si juste de Malraux, selon laquelle *tout art invente ses prédécesseurs.*

C'est autour de la notion d'objet que se joue l'essentiel de ce travail. On le sait, l'artiste est attaché à cette notion d'objet : questionnement de l'objet qui inscrit son parcours dans la suite du pop art ou du nouveau réalisme, ces deux mouvements ayant en commun une passion ambiguë pour les objets de la société de

consommation, fut-ce pour les détourner, les transfigurer, les multiplier, les maltraiter, ou les révéler sous la forme du rebut et du déchet.

Mais c'est parce que l'objet a encore, au temps de ces avant-gardes tardives, une sorte de dignité artistique que lui confère l'esthétique du banal, cette esthétique qui sourd de tout le siècle écoulé comme son expression la plus emblématique. Il y a là encore l'espoir d'une coïncidence entre l'œuvre d'art et l'objet qui la manifeste, même si celle-ci est de l'ordre du paradoxe ou du détournement.

Mais qu'en est-il de l'objet, dès lors, que l'art est devenu événement et performance, et que celle-ci ne se produit même plus dans l'espace d'une confrontation immédiate avec une communauté de spectateurs (fut-ce dans des lieux alternatifs comme *La factory*), mais entend se propager dans l'espace illimité des réseaux, espace médiatisé celui-ci par toute un appareillage à la fois technique et scientifique, qui semble périmer *l'objet*, au sens le plus concret du mot, au profit du *modèle*, à détrôner le matériau au profit du formalisme des langages de programmation.

Tout l'art de Demiaux est d'avoir très tôt compris que la plus abstraite des lignes de code, dès lors qu'elle entend se porter candidate au statut d'œuvre d'art, n'en devait pas moins trouver sa vérité à travers l'apparence d'une forme sensible. Tel est le sens de ces fameux *objets informationnels*, imaginés par Demiaux voici plus de vingt ans, dont Pierre Restany avait si bien vu les effets de rupture et de continuité qu'ils désignent par rapport au *nouveau réalisme* ou au *pop art*.

C'est dans ce conflit de l'œuvre objet et de l'œuvre modèle, et dans la tentative, toujours renouvelée en de multiples expériences de les confronter l'un à l'autre, que l'œuvre de Bernard Demiaux trouve son sens. Car l'issue de cette confrontation n'est jamais donnée à l'avance, et elle en appelle indissolublement à l'exactitude du programme et aux aléas de la main, ou à l'incertitude du rendu (en un sens comme dans le cas des lithographies).

Mais cette confrontation du calculable et de l'incalculable est l'enjeu de notre temps, s'il est vrai que ce temps est à la fois marqué par l'ouverture illimité des échanges, des rencontres, par une inventivité sans bornes - rendue possible par l'essor des réseaux sociaux et du web collaboratif (et il faut saluer à ce point la formidable capacité d'anticipation de Bernard Demiaux),et, dans le même temps, par une montée en puissance des industries culturelles planétaires visant au contrôle des affects et des modes de vie, des goûts et des couleurs (il faut entendre ce dernier point à la lettre, si l'on veut bien se souvenir de la tentative, heureusement avortée, d'un opérateur européen de télécommunications, de s'arroger le droit exclusif d'utilisation d'une certaine couleur violette) . Face à cette économie des services qui ne connaît d'autres limites que celles de la puissance des débits sur les réseaux (laquelle, on le sait, est un problème toujours déjà résolu), il faut affirmer la force de résistances des objets, car l'objet est le seul moyen d'abriter le temps, de le mettre à l'abri du flux ininterrompu des images jetables ou transcodables d'un format dans l'autre, d'un écran vers l'autre. Il faut

paradoxalement, comme disait Baudelaire, savoir haïr *le mouvement qui déplace les lignes*, et laisser aux humains le temps de réaliser, au sens quasiment cinématographiques de ce mot, ce qui leur arrive. A ce prix et à ce rythme, qui sont ceux de l'appropriation singulière de ces technologies par les individus désemparés que nous sommes, ces technologies se révèlent ce qu'elles sont : de fabuleux appareils de l'esprit, le creuset d'un nouvel âge de la culture - en faveur desquels l'œuvre de Bernard Demiaux ne cesse de témoigner.

# Reynald Drouhin

## *Des fragments sur Reynald Drouhin*

*(Catalogue, Desfrags, 2003)*

Ceux qui le connaissent savent qu'à l'origine du travail de Reynald Drouhin, il y a un arbre, un arbre mort. L'arbre a été, bien avant le réseau, une image paradigmatique de la connaissance elle-même: il est pour le moins étonnant que le geste fondateur de Drouhin trouve son origine dans l'utilisation d'un arbre mort. Comme si le réseau, d'entrée de jeu, était plus encore qu'un média ou un simple support de communication, plus encore qu'un "réservoir inépuisable de sons d'images et de textes", un paradigme fondateur appelé à remplacer notre ancienne condition technique et cognitive.

Cette œuvre se fonde sur un ensemble d'opérations techniques assez savantes, qui, plus ou moins automatisées et liées les unes aux autres, définissent une trame ouverte à l'infini et finissent en une sorte de mosaïque (car contrairement au principe d'inachèvement qui prévaut un peu partout jusqu'à la nausée, les œuvres de Drouhin sont aussi finies, dans leur ouverture même). A cet égard, ce travail est baroque, si, comme nous l'a montré Deleuze, le baroque est bien la question du pli à l'infini. Car Drouhin plie et déplie les figures supposées du Web à travers le rappel des plis et replis de l'art moderne et de l'art contemporain et ses figures imposées, pour mieux les retourner sur elles-mêmes et vers ce dehors insoupçonné qui n'a de cesse d'en modifier les occurrences, comme s'il s'agissait encore et toujours de réécrire la modernité. La division de l'espace plan de la peinture en unités discrètes minimales est en effet une vieille lune que l'on ne se prive pas d'évoquer à propos de la numérisation et du traitement informationnel de l'image. On peut penser au divisionnisme, au pointillisme, à Lichtenstein et à tous les travaux fondés sur le traitement d'une trame, d'une texture et d'un point, sorte de nœud à partir duquel les fils se nouent, les éléments s'enchevêtrent, et le réseau advient, à la fois comme empreinte et comme matrice, comme modèle  et comme mythe.

Mais c'est un modèle qu'il s'agit moins d'imiter que de détourner, auquel il s'agit moins de se conformer et ressembler que de dissembler en poussant au plus loin l'imitation et l'application des procédures qui sont à sa source… Car cette trame a tout à voir avec le Web et plus rien à voir avec lui, et en particulier avec les modèles et les critères esthétiques et sociaux fondateurs d'un supposé "net art". Réseau dont il s'agit dès lors moins de célébrer les vertus communicationnelles que d'altérer les procédures et les conventions en les respectant et en les répétant.

Altérer, c'est dans tous les sens extensifs de ce mot, la clé du travail de cet artiste. Car avec le réseau, comme avec les autres supports qu'il utilise, il s'agit pour lui d'inventer un Autre possible. Par exemple, un Autre possible à cette photographie dont les paradigmes ne relèveraient plus des concepts benjaminiens de la trace et de l'aura, ou de ceux de l'effet du réel, de la preuve et du témoignage, mais d'une sorte de falsification-altération qui se profile à l'horizon d'une lecture-écriture éphémère et sans limite des images produites par, pour et avec le Web et les technologies numériques en général. C'est encore de photographie qu'il s'agit, mais d'une photographie influencée par l'automatisation des modes de capture et d'enregistrement de la réalité, par les écrans de veille et les Web cams. Dans la série réalisée en Italie, il s'agit moins d'aller vers le sujet que de se laisser conduire passivement par lui, de se laisser capter ou capturer automatiquement par la manière dont sa propre présence s'impose à nous. On est ici à la frontière d'une image fixe et mobile, image qui se fragmente et se polarise sur cette frontière incertaine qui sépare une perception active d'une perception passive.

C'est affaire de vitesse et de lenteur et là encore, ce travail est à l'opposé de la saturation supposée du temps qui va avec le monde des réseaux, mais ouvre au contraire sur une autre lenteur, sur un temps qui passerait entre les deux formes extrêmes de la temporalité artistique propre à l'âge moderne. Le spectateur peut en somme imprimer sa propre vision et sa propre interprétation à l'objet lui-même. Si avec *Metaorigines* par exemple, l'artiste se définit "comme organisateur et parfois aussi comme acteur" de ses propositions plastiques, on peut néanmoins s'interroger sur cette posture médiane. Relève t-elle d'une forme d'abaissement de la figure tutélaire de l'auteur démiurge (abaissement revendiqué par toute la modernité de Lautréamont à Duchamp), ou au contraire, d'une forme de narcissisme exacerbé (car dans son abaissement même, l'auteur n'en continue pas moins de s'afficher, et de s'afficher d'autant plus qu'il se contente de peu, qu'il n'a de cesse d'affirmer sa présence comme par défaut, d'un simple geste nominaliste: "ceci est une œuvre d'art, et je le prouve en nommant cet objet en tant qu'œuvre, et non à partir de la démonstration de mon savoir-faire"). C'est la souveraineté d'un regard et d'un oeil qui s'expose, non la virtuosité d'une main. Ces paradigmes ont accompagné les mouvements de la modernité et on pourrait voir dans un premier temps l'entreprise de Reynald Drouhin comme la continuité des esthétiques participationnistes du siècle précédent, de l'œuvre ouverte jusqu'au réseau et à l'interactivité.

Pourtant une telle lecture serait insuffisante, et ne rendrait pas compte de la singularité du travail de Drouhin et au fond de la capacité de son œuvre à exister, à résister et à persister en tant qu'œuvre, c'est-à-dire comme une collection d'objets, comme "étants". "Etants" qui opposeraient en effet au mouvement de leur disparition programmée dans les fluides légers du réseau la gravité insistante de leur apparence formelle. Drouhin explique en ce sens que s'il s'accommode des déconnexions exigées par les œuvres en réseau, ces déconnexions doivent cependant se faire en douceur, et lentement apparaître dans leur disparition même (c'est le cas en particulier de *Rhizomes*).

En ce sens, cette œuvre s'inscrit dans la droite ligne du nihilisme moderne, elle est aux antipodes de la vision utopique et messianique propre à une certaine "tradition" des arts électroniques.

Rappelons, si nous voulons saisir ce qui distingue ce travail des autres modes participationnistes et ce qui le rattache aussi à cette tradition, ce que furent d'abord ces modes.

Chez Duchamp d'abord, dont l'œuvre, après celle de Raymond Roussel, procède comme le souligne Rosalind Krauss, "d'une forme d'automatisation rigoureuse des processus artistiques. Cette mécanisation privait l'œuvre de la source habituelle qui lui donnait sens. L'œuvre traditionnelle, comme le souligne encore Krauss est donc comme une fenêtre par l'entremise de laquelle les espaces psychologiques du créateur et du spectateur communiquent. La mécanisation du geste artistique fait obstacle à ce droit d'accès habituel."

Le travail de Drouhin trouve aussi son modèle dans l'ensemble des esthétiques fondées sur des systèmes à contraintes, comme par exemple les poèmes de Queneau ou certains usages de modèles mathématiques propres à l'Oulipo.

Mais dans tous ces modes, s'il est question à chaque fois de la technique comme ouvroir d'esthétiques potentielles, c'est toujours en même temps de la technique comme poièse et comme poème qu'il s'agit et jamais seulement de la technique entendue comme une application, comme un culte ou comme une idéologie. Il n'y a pas, même au plus fort des déclarations de foi prometteuses de l'avant-garde à propos du génie des machines, pure et simple disparition de l'artiste dans ses machines même. De même qu'il n'y a pas de fusion et confusion entre l'artiste et le spectateur, mais un nouvel état de la relation entre le pôle de la création et celui de la réception.

La fameuse formule de Lautréamont "la poésie sera faite par tous non par un", n'a de sens que celui d'un futur improbable, auquel fait écho aujourd'hui le "tous ego" que propose Drouhin, comme une version plus fataliste du vivre ensemble séparément qui hante l'espace public contemporain. Ainsi, l'artiste est toujours là et s'il a laissé croire qu'il s'enfuyait par la vieille fenêtre albertienne, c'est pour mieux revenir, par la grande porte de la communication et des médias. Bref aussi soucieuses de cette participation du spectateur soient-elles, les œuvres de Drouhin n'en continuent pas moins de se présenter comme des œuvres-objets, quant bien même s'agiraient-ils d'objets résiduels, qui subsistent comme traces d'un événement porté disparu. Car cet événement, aussi modeste et insaisissable soit-il (un arbre mort) n'en est pas moins porté par une mémoire vivante et rapporté ou transporté par un récit, une voix - le grain de celle-ci fut-il converti en pixels luminescents -

Et ces œuvres n'en continuent pas moins de se présenter sous le label d'un artiste qui s'expose en se cachant et qui se dissimule en simulant sa présence (comme en témoigne sa Reynaldine). Car l'auteur est là et ne manque pas d'interposer entre lui

et son spectateur, fut-il un interacteur, sa propre présence. Bref, Drouhin s'expose et se donne à voir, à entendre et à lire, en acceptant le risque d'une confrontation et d'une rencontre avec le monde extérieur, au-delà d'une certaine clôture de l'art en réseau. C'est bien là un des aspects les plus pertinents de l'œuvre de Drouhin, que d'être reconnaissable entre toutes, de révéler une signature ou une marque de fabrique, quand bien même cette marque de fabrique reposerait sur la stratégie la plus ouverte à l'action du collectif qui soit. Si bien que ce travail ne nous intéresse pas seulement pour ses qualités esthétiques ou ses performances techniques, mais parce qu'il nous oblige à forger de nouvelles hypothèses quant aux relations entre le numérique et l'art contemporain. Il s'agit avec lui de repenser les oppositions trop convenues entre l'idée de l'artiste comme interprète souverain ou comme recycleur passif, comme inventeur de styles, ou comme simple décodeur. De même, l'action de Drouhin consiste moins à détourner les machines qu'à les faire tourner à un niveau supérieur d'intelligence artificielle et naturelle. En combinant patiemment ses logiciels en les associant, il finit par en faire émerger un sens inattendu. Ce sens est comme le mot d'esprit freudien ou comme le sens inattendu qui surgit des manipulations auxquelles se livre le conteur dans la tribu, sens qui s'ouvre à la puissance du mythe. Et le mythe en l'occurrence, c'est cette histoire d'arbre mort qui préexiste au réseau mais qui n'en finit pas de lui renvoyer la question de son origine.

# Marcel Duchamp

## *D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent (Sur l'épitaphe de Marcel Duchamp)*

Ce n'est pas la peine de courir après le principe de précaution ou les sirènes du transhumanisme, rien de sert de nier la mort : la mort est là, qui frappe à la porte : chez tout homme, chez toute femme, il y a la morsure de la mort, la mort qui mord. Elle me mordra un jour, et ce ne sera qu'une réplique sismique, mais plus grave, de cette petite mort qui m'a un jour et à tout jamais éloigné des chiens, mes amis.

Enfant, je m'étais amusé à braver un chien que je croyais attaché très loin de moi, quand sa laisse était en réalité arrimée à un fil de fer sur lequel elle pouvait coulisser, et qui courrait sur toute la longueur d'un champ, pour venir tranquillement à ma rencontre et me rendre la monnaie de ma bravade.

La mort viendra comme ce chien dont la laisse coulisse sur un fil tendu, en s'annonçant de telle manière que l'on n'y croie pas, qu'elle est trop loin, qu'elle n'osera pas venir s'attaquer à ce qui ne demande qu'à vivre et ose défier l'annonce qu'elle nous fait de sa venue : elle sera là plus vite que prévu, surgissant au présent du proche, et non plus du lointain, ce fameux présent d'éternité des grammairiens, qui nous fait croire que les accidents n'arrivent qu'aux autres, ou que le Guadalquivir coule à Cordoue - ce présent qu'a osé défier Duchamp, quand, réintroduisant le temps dans l'éternité, et s'adressant en somme à nous depuis sa tombe, il nous dit, au présent de notre présence devant lui, l'absent, sur son épitaphe gravée pour l'éternité : « d'ailleurs », c'est à dire, de notre point de vue distrait, comme on dit, par parenthèses, par défaut, ou par delà ce qui importe vraiment,, « ce sont toujours les autres qui meurent ».

Mais en nous disant cela sur son épitaphe, il nous sermonne depuis l'au delà, ou plutôt nous réveille de notre torpeur de l'ici-bas, quant à cette mort dont on ne voudrait croire à l'annonce que dans la mesure où ce sont les autres qu'elle concernerait exclusivement. Et il est vrai qu'il est difficile, sauf peut-être dans les cas de ces expériences limite que l'on nomme « *near death expérience* », d'être à la fois sur le chemin de sa propre mort et de se regarder mourir – car éprouver le sentiment de sa mort imminente ou en cours revient sans doute à éprouver la dissolution de toute distance optique qui nous garantirait la possibilité d'une objectivation minimale de ce qui arrive.

C'est donc bien, *d'ailleurs*, toujours les autres qui meurent - et cette phrase est juste, comme une évidence incontestable, mais, proférée depuis le point de vue de l'éternité où se trouve celui qui l'énonce, et s'adressant à nous les vivants, qui

sommes en somme au spectacle de cette altérité absolue de la mort, devant la tombe de Marcel Duchamp, un doute, une angoisse nous saisit, à sa lecture : et si les autres, pour une fois, c'était nous ? Puisque cet « ailleurs » qui peut s'entendre aussi dans ce « d'ailleurs » gravé sur l'épitaphe, au sens d'un point de vue situé ailleurs, comme un « vu d'ailleurs », c'est celui-là même, celui de l'éternité qui nous regarde, ce royaume dans lequel lui, le Maitre des *Ready Made*, réside désormais, et dans lequel nous ne somme pas encore : un point de vue unique, en somme, après la destitution de ce même point de vue par les avant-gardes dont il fit partie (et comme dans une éternelle ironie), qui l'autorise à s'adresser à nous désormais sur le ton de la familiarité - une simple apostrophe, en somme, comme dans une conversation entre deux amis, qui ferait toute sa place au bonheur léger de la distraction : « d'ailleurs, voyez-vous, mon cher : ce sont toujours les autres qui meurent, et je peux vous le confier depuis l'endroit où je me trouve désormais, à vous mon semblables, mon frère : ces autres, depuis l'ailleurs où je me trouve, c'est vous ! Vous, les vivants qui (vous) réfléchissaient (ez) dans le miroir que je vous tends devant ma tombe ».

Au courage auxquels nous oblige l'acceptation de sa propre mort, ne faudrait-il pas, dans ces conditions optiques singulières du regard auxquelles nous ont accoutumés les grands artistes du XX° siècle, ne faudrait-il pas ajouter la légèreté de l'ironie, et comme l'emprunter au Sort – j'allais dire au *Suerte*.

# Jean-Pierre Formica

## *Surnature*

### *(exposition dans les caves Pommery, paru dans le supplément Beaux-Arts Magazine paru à cette occasion)*

Imaginons d'abord le lieu. Puits de lumière descendant à pic sur le sol humide des crayères, enfilades de corridors sombres et humides, identifiés par des noms de villes destinés à s'orienter dans ce dédale de bouteilles de champagne (18 kilomètres de galerie), escalier somptuaire balisé de lumières ambrées, et qui s'enfonce profondément dans la terre – tel ce trou que devaient construire les romains avant de fonder une ville pour la relier aux enfers, et qu'ils appelaient curieusement le « mundus », ce cordon ombilical à partir duquel une ville pouvait naître.

Ici, à la place de l'enfer, le champagne, et au milieu du champagne, les vanités blanches de leur sel immémorial de Formica. C'est d'abord ce contraste du blanc et du noir qui frappe l'imagination du visiteur, comme une image photosensible qui s'imprimerait *en premier lieu* dans sa mémoire, comme une photographie, ou un événement dont il serait d'abord confronté à la trace – car cet événement, qui traite pour une bonne part de la disparition, serait lui même comme un événement bientôt porté disparu. Et comme si l'événement était *d'abord* dans la propre image qu'il conserve de lui-même. C'est donc l'image, la photographie, le dessin, voire des objets-images tels les crânes de taureaux, qui sont premiers et ouvrent l'espace temps de la visite dans le site réel des crayères de champagne. En ce sens-là, Il faudrait moins parler d'une occupation du lieu par l'artiste, ou d'une annexion de celui-ci par ses œuvres, que d'une révélation du lieu à lui-même dans toute sa profondeur de temps, à travers les opérations quasi alchimiques et généalogiques que l'artiste y conduit entre le sel et la craie, et la scénographie si juste que l'architecte Edouard François en propose.

*Surnature* est une œuvre qui ne coïncide donc pas avec les objets qui la manifestent autrement qu'à travers l'expérience de leur exposition/disparition, autrement que par le truchement de ces images qui leur servent de trame, de fil conducteur - images archétypales ou images sources auxquelles l'œuvre ne cesse de renvoyer, en un écho aussi profond et lointain que ces crayères qui leur servent de cadre.

Ainsi cette oeuvre a *lieu*, mais comme dans plusieurs régimes de temps (et même d'espaces) à la fois. Se déplaçant entre *expérimentation* et souci de *transmission*, entre *laboratoire* et *conservatoire*. Dans l'ici même de cette improbable confrontation du sel et de l'humidité (et le sel peut durer des siècles si on le conserve à sec – échappant en cela même à la fatalité des matériaux et des œuvres éphémères), et dans l'au delà ou en l'en deçà des temps actuels, se mesurant à la longue durée des traces et des lieux originaires, à la profondeur d'une temporalité mythique.

Il est ainsi difficile d'assigner à l'oeuvre de Jean-Pierre Formica une origine, une place, de la situer sur la flèche du temps de l'art contemporain, tant cette œuvre aime se déplacer entre les lignes de l'histoire de l'art et du regard, les lieux et les matériaux. Et pourtant, dans cette œuvre, certains motifs reviennent, de manière quasi obsessionnelle, ou compulsive et ce sont justement les motifs même de l'origine de l'art : les grottes, les ombres, la caverne, les dessins ou les restes d'animaux à même les parois des murs, comme à Lascaux ou Altamira, et aussi les gisants, l'alchimie, les rituels, œuvre en quête d'une origine donc, ou d'un lieu originaire - mais qui semble faire défaut.

Au point même qu'il faudrait presque parler à propos de cette expérience non pas d'un lieu unique à partir duquel et dans lequel il s'agirait d'oeuvrer, pas même non plus d'un processus de délocalisation ou de relocalisation dont l'art contemporain des lieux est si coutumier, mais d'une véritable *translocalisation,* d'une confrontation entre deux lieux. *Translocalisation* d'un site initial - et qui serait comme la matrice de l'œuvre (le site des salins du midi et des eaux d'Aigues-Mortes en l'occurrence, où Formica manipule ses gisants et ses sculptures de sel à même les étendues blanches et rouges des étangs) dans un autre site, celui des crayères des caves Pommery. Cette *translocalisation* est en elle-même un mode assez novateur de questionnement du lieu dans l'art contemporain (et on n'en connaît pas d'autre exemple), d'autant qu'elle se réalise à travers un autre processus (par lequel Formica renoue avec cette tradition à la fois si ancienne et si présente dans l'art contemporain de l'artiste alchimiste), celui d'une *transmutation* des matériaux, ou d'une *transubstantation* du sel dans la craie – transubstantation qui se produit sous nos yeux, à travers un même principe de métamorphose, et comme de liquéfaction, ou d'évaporation des sculptures de sel dans l'air humide des crayères.

Le défaut d'origine semble ainsi trouver une réponse paradoxale dans ce jeu de l'apparition des images et de la disparition des sculptures de sel, dans le mouvement même de cette mise en circulation d'objets et d'images comme *distribués* par l'artiste *entre* les deux lieux - le lieu *amont* (celui de la *création* assistée par la nature des sculptures de sel) et le lieu *aval* (celui de l'exposition, ou de la mise en scène de l'œuvre dans les crayères). Ces deux lieux se croisent ici, selon un parcours/processus qui nous fait circuler de l'un à l'autre, entre les images et la réalité des objets, entre le sel et la craie, entre les parois et les écrans (et la transposition du lieu « amont », sous la forme d'une vidéo où l'on voit le peintre manipuler ses gisants à Aigues-Mortes, vidéo projetée horizontalement, à même le sol jonché de sel *réel* est un moment charnière dans ce parcours). A travers cette mise en abyme du lieu dans l'oeuvre et de l'œuvre dans le lieu, les objets de l'artiste et ceux de l'artisan des caves de champagne – portes-bouteilles, alignement magnifiquement architecturé en blocs noirs des bouteilles elles mêmes, finissent par *se rencontrer* sur un mode inédit aux yeux du visiteur, pour faire œuvre ensemble.

C'est en ce sens là que l'on peut dire que Formica occupe intégralement les caves Pommery : moins par volonté d'en découdre avec le lieu et de l'annexer, que de *composer* avec lui à travers d'autres lieux, et de le rendre à lui-même dans cette composition et cette mise en relation et en résonance avec d'autres lieux réels ou imaginaires, profanes

ou sacrés – les lieux même où s'origine la peinture.

On sait que la peinture, s'est transformée, avec l'âge moderne puis contemporain, de fenêtre ouverte sur le monde qu'elle était, en une arène dans laquelle c'est le corps même de l'artiste qui s'avance (tel un torero), dans un geste et un *process* ritualisés, et qui conduit à l'occupation de la totalité de l'espace de la toile, selon le modèle célèbre du *all over*.

Et il y a à l'œuvre ici dans l'usage répété du motif des gisants et des crânes de sel que fait Formica dans ce lieu si particulier, quelque chose d'une *procession* ou d'une *obsession*, qui fonctionne selon le modèle du *all over*, de la répétition inlassable et comme automatisée d'un même geste : ce geste est celui du peintre.

Car ce principe d'équivalence des parties dans la totalité de la toile, ce déclin des hiérarchies entre la figue et le fonds, si bien mis en évidence par Greenberg à propos de Pollock, est le cœur même du travail de Formica dans cette scénographie traversée par la peinture.

Mais la peinture serait ici comme hypostasiée, ou élevée, dans cette *Surnature*, aux échelles et aux dimensions d'un lieu réel (et non plus seulement de la toile), dans le mouvement même de cette mise en ordre et en équivalence des objets qui la composent.

Et en effet, on peut parler d'une mise en équivalence rigoureuse de références empruntées à l'histoire de l'art - mais à des registres très différents (Lascaux, les Vanités, Van Gogh, le *Land Art*, et même la *Spiral Jetty* d'un Smithson, comme à l'arrière plan de cette œuvre qui évolue comme celle de l'artiste américain entre entropie et néguentropie, entre effacement et émergence), de médiums (la peinture, est là à la fois à côté et en creux, en appel et en rappel, sur la totalité du parcours de l'exposition – mais aussi la photographie, et même le cinéma).

Cette scénographie, pourtant profondément architecturée et sculpturale, n'en finit pas de (se) réfléchir (dans) la peinture, laquelle en constitue comme le miroir et la matrice à la fois, ou le prolongement paradoxal, presque, l'aboutissement, « le Monde devant ainsi aboutir à un grand tableau ». Et c'est là un apport très novateur de Formica, que ce retour du réel *vers* ou *dans* le tableau, moins sous une forme mimétique qu'énergétique.

Mais un tableau qui aurait survécu à l'épreuve de sa propre disparition supposée dans le mouvement des arts qui veut l'expansion de la peinture au delà du tableau. *Surnature* n'abolit donc pas la forme tableau, que l'on retrouve ici et qui revient comme à la surface de cette installation, tels ces gisants, ces crânes qui remontent à la surface des eaux à la surface des écrans. Et si on la rencontre si fréquemment dans ce parcours, c'est moins comme trace, illustration, ou exemplification de l'installation qui en serait la matière première, que comme *équivalent*, ou *effet retard* de cette installation sur elle-même : comme son retardement (ou le retardement de sa fin), au sens où Marcel Duchamp pouvait dire que les tableaux sont des *retards*.

Ces tableaux sont ainsi et d'abord des *énergons*, des *effets-boomerang* qui viennent réfléchir et relancer l'action sur le monde dont ils constituent, paradoxalement, la matière première. *Au commencement était la peinture en résonance avec la nature* : tel serait le « message » de cette scénographie – comme expérience du lieu sacré, au sens de ce lieu à la fois *béni* et *banni* du monde, lieu séparé depuis lequel le monde se retourne sur lui même et, dans le mouvement de ce retrait, se met en ordre symboliquement, et s'invente dans le jeu de son indexation même en figures et en signes.

Ainsi cette ombre portée du sel dans sa blancheur intacte sur les parois humides des caves Pommery a quelque chose de ce principe d'équivalence déjà évoqué, et qui semble sauver le sel de sa propre disparition : le sauver d'abord dans et à travers son propre réfléchissement contrasté sur le mur des parois noires qui en arrêtent et en fixent l'image, et aussi dans le mouvement même de sa propre disparition même programmée, le sauver dans et à travers la forme-Vanité qu'il emprunte et dont la mémoire subsiste, à travers dans les tableaux-témoins qui en accompagnent la disparition même. Toutes cette installation, n'est qu'une préparation dans ce lieu à la mort qui vient, mais dans sa venue même ouvre le *passage du temps* à travers les liens qu'elles nous enjoint de tisser : liens entre le sel et la terre, les vivants et les morts, les animaux et les hommes, la nature et l'artifice, le profane et le sacré. Toutes sortes de liens dont Formica se serait fait ici le *passementier*.

# Serge Gainsbourg

## *Variations sur Gainsbourg, artiste contemporain*

*(En 2005, un peu lassé des arts numériques, j'avais envisagé avec l'éditrice de l'Art Numérique, aux éditions Flammarion, Sylvie Fenczack, l'écriture d'un ouvrage sur Serge Gainsbourg, pensé du point de vue des arts visuels : les fragments qui suivent constituent l'esquisse de ce livre).*

Le Gainsbourg qui nous intéresse dans ces pages n'est pas ce provocateur de génie dont les biographes se sont plus à exorciser les frasques ou à décrypter le visage sombre. C'est plutôt ce personnage de roman qui résume à lui seul toutes les contradictions du XX° siècle, après la deuxième guerre mondiale. En ce sens, ce personnage agit comme un révélateur, comme une plaque sensible, un écran qui obstrue et montre à la fois les contradictions et les impasses de notre temps, et nous aide à les surmonter.

Aussi loin que je remonte dans mes souvenirs, il n'y a pas d'époque de ma vie qui ne soit accompagnée, comme un arrière plan existentiel, par une chanson de Gainsbourg, par un tempo ou une mélodie bordés de paroles plus ou moins percutantes ou provocantes – et dont l'empreinte mnésique ne s'efface pas avec le temps. Certains artistes ont eu, comme on dit, leur heure de gloire – mais cette gloire s'est avérée de plus en plus éhémère, à proportion que se vérifierait la montée en puissance d'une industrie culturelle de masse qui n'a de cesse d'assimiler les créateurs au modèle de l'obsolescence qui prévaut pour les produits de consommation ordinaires. Et cette tendance se confirme aujourd'hui, comme on sait, avec le succès de la Star académy et autres fabriques d'artistes kleenex – que l'on jette après usage.

Ou alors, certains chanteurs ont connu une gloire plus durable, mais celle-ci, trop arrimée à un temps et à une époque n'a pas su se prolonger au-delà de ce temps – et c'est au titre de glorieux ainés que certains des grands artistes de la chanson figurent au Panthéon de la mémoire collective – comme autant de valeurs sûres qui résisteront dans l'avenir comme les témoignages d'une espèce en voie de disparition . Ainsi des grands de la chanson française, les Ferré, les Brel, les Brassens. Mais aussi, dans un autre registre d'artistes de moins grande valeur, qui ont brillé au firmament d'une décennie, mais dont la gloire n'a pas su franchir le cap de cette époque. Les Hugues Aufray, les Mireille Mathieu existent encore aujourd'hui, et ils produisent sans doute encore, mais ils tiennent lieu de vétérans et de témoins eux aussi d'une époque révolue, plus que de véritables artistes. Bref, où que je me tourne et que je tende mes oreilles, la chanson de variété ne me donne à admirer que ma propre désillusion, à entendre le mouvement de ma propre existence qui

s'écoule et la distance de temps qui s'est creusée entre ces époques et aujourd'hui . Comme tout cela est loin.

Un seul échappe, dans ce battement sinistre du temps qui passe et des horloges qui tournent, à ce désastre auquel nous nous complaisons en l'appelant nostalgie, c'est Gainsbourg. En un temps qui a fait de la nostalgie, justement, une véritable industrie (et même le nom d'une station de radio), à proportion que l'horizon se ferme, curieusement, Gainsbourg ouvre encore et toujours du futur, de l'avenir, parce que ses chansons justement me parlent encore aujourd'hui. Elles me parlent non sur le mode de la nostalgie et du regret, mais comme autant de certitudes quant à la continuité de mon être entre passé, présent et futur.

Gainsbourg est de ces rares artistes qui ont su échapper à l'enfermement industriel de son temps (paradoxalement en accueillant le modèle industriel venu d'Outre Atlantique qui confine , comme on vient de le voir, les êtres et les choses dans les tiroirs d'une époque bien identifiée. Il y a un Gainsbourg des années soixante, un autre des années 70 (le plus magnifique), un autre des années 80, et même un dernier Gainsbourg – Gainsbarre, qui s'il n'a que peu cheminé dans cette dernière décennie du XX° siècle, n'en a pas moins imprimé sa marque , son style à notre temps le plus actuel – comme on peut le vérifier à travers son succès auprès des jeunes, et l'influence qu'il exerce sur tant d'artistes d'aujourd'hui.

Ainsi, Gaisnbourg m'a accompagné dans les différentes époques de ma vie, comme un repère ou un identifiant qui me permet aujourd'hui de mieux saisir la continuité de mon existence sous le désordre apparent des temps que j'ai vécus et des lieux que j'ai habités.

Gainsbourg a une faculté d'adaptation étonnante, une forme de plasticité qui n'a pas d'équivalent dans cet art si difficile, parce que si changeant de la justement nommée variété.

Cette faculté d'adaptation, et c'est un point qui reste à analyser tient peut-être au caractère plasticien de l'intelligence de Gainsbourg. Gainsbourg est un homme d'image autant que de paroles et musiques, et c'est un autre enjeu fondamental de ce livre : rendre hommage à l'artiste plasticien qu'il aurait voulu être, et qu'il fût malgré tout – bien que dans un sens totalement différent, mais au moins aussi efficace. Si Joseph Beuys assignait à l'art une fonction de sculpture sociale, alors il n'y a pas à douter que Gainsbourg aura contribué à modeler une époque, l'air de son temps bien plus que d'autres artistes de l'art contemporain. Ce livre, et c'est son deuxième objectif, entend rendre hommage à l'homme de l'image, à l'artiste contemporain que fût Gainsbourg, comme par défaut, et c'est pourquoi nous l'avons organisé en trois grandes parties correspondant à trois grandes périodes de l'oeuvre de Gainsbourg que l'on peut elles mêmes placer sous tutelle de trois régimes fondamentaux de l'image, la peinture et la photographie d'abord, le cinéma ensuite, la télévision enfin.

En effet,  et ce troisième point est la conséquence des deux autres, il est de fait que nous vivons aujourd'hui sous l'emprise des industries de l'image et l'hégémonie télévisuelle. Gainsbourg l'a compris mieux que quiconque, et l'on peut dire qu'il aura su placer la critique de l'industrie des médias à la hauteur des exigences qui furent celles  de  prédécesseurs aussi célébres que Tristan Tzara ou Guy Debord, en matière de critique sociale. En un sens, et  si l'on se place dans la perspective d'un art dérangeant qui, après tout a ouvert le vingtième siècle (même si cette violence critique aura été progressivement absorbée dans le marketing et le marché), Gainsbourg lui aura donné un sens  à l'extrême fin de ce siècle, et l'aura en somme concrétisée. Il aura en ce sens réalisé le programme avant-gardiste quand celui-ci était comme passé à la trappe, et en un sens bien plus efficace que bien des performances d'artistes contemporains, dont les effets son tellement probants que l'institution n'a de cesse d'en demander encore tant elle se sent menacée.

On a pu mettre sur le compte du mauvais goût, cette propension de Gainsbourg au scandale et à la provocation.  Mais on pourrait aussi bien avancer l'hypothèse que le mauvais goût fût chez lui un luxe, le luxe de celui qui défend – au risque de tous les malentendus – la plus haute idée de l'homme (celle là même que défendaient les Malevitch et autres constructivistes russes – ne jamais oublier que  Gainsbourg est russe) et que les industries médiatiques n'auront cessé d'abaisser.

En ce sens, les gestes de mauvais goût de Gainsbourg,  peuvent s'entendre aussi comme autant de performances, performances d'autant plus efficaces qu'elles n'hésitent pas – comme savent le faire tous les stratège s- à emprunter les armes de l'adversaire : les armes du mauvais goût. C'est pourquoi la dernière partie de ce livre portera sur cette question cruciale de la critique sociale aujourd'hui, et de la critique sociale des médias en particulier, à partir de la figure emblématique de Gainsbourg.

Cependant, cette part (maudite) de Gainsbourg n'aura de sens qu'à être sans cesse mise à l'épreuve de ce qui nous importe le plus, l'art de Gainsbourg, tel qu'il se manifeste dans le souci et le goût du détail. Si une lecture de Gainsbourg peut être faite du point de vue de l'analyse des médias et de la culture contemporaine, et cette analyse sera faite, il nous importe d'abord de mettre l'accent sur l'artiste, sur l'être délicat et extrêmement sensible que fût ce compositeur poète, sans chercher à utiliser cette œuvre à d'autres fins qu'elle-même, sans la réduire.

**Du cinéma avant toute chose**

On connaît la propension des chanteurs de variété à l'occupation des écrans de cinéma, et l'on ne compte plus les spécialistes d'une double carrière, ou, au moins d'une carrière d'artiste de variété ponctuée d'apparition dans certaines réalisations de cinéastes plus ou moins fameux. Parfois, c'est un mélange détonnant, une rencontre atypique, comme celle de Godard et de Dutronc, par exemple

Mais, dans le cas de Gainsbourg , c'est d'autre chose qu'il s'agit, de plus profond, de plus fondamental. Pour le dire au plus court, avant de préciser, l'œuvre même de

Gainsbourg, prise ici comme totalité homogène est d'entrée de jeu – et de part en part – cinématographique.

Il y a, en effet, dans son texte, dans son phrasé, dans son énonciation et dans ses thèmes, quelque chose de nocturne, une forme d'énonciation qui jaillit et se projette directement sur l'écran de notre conscience, une voix directement branchée sur l'inconscient, comme l'est le cinéma. La conscience gaisnbourgienne est une conscience analogue de celle du spectateur de cinéma, qui se laisse absorber dans le mouvement du film, dans l'enchaînement des plans –et qui se confond avec eux, sauf que ce régime immersif a pour cadre et pour écran la réalité elle-même, une réalité elle même largement cinématographique, la réalité d'un temps où, comme dit le philosophe Gilles Deleuze, « le monde se fait son cinéma ».

C'est pourquoi, le cinéma est présent dans cette œuvre à tous les niveaux.

D'abord, bien sûr par la familiarité de Gaisnbourg avec le cinéma, qui se traduit par sa présence comme acteur dans de nombreux films.

Ensuite, par son incursion dans le monde du cinéma comme réalisateur (Stan the Flasher, .

Mais surtout, par la référence constante de Gainsbourg au modèle cinématographique dans ses textes, le cinéma étant pris ici comme modèle de la réalité tout entière. Et c'est pourquoi, souvent les textes de Gainsbourg prennent corps dans la réalité même de l'imaginaire :

« Viens, je t'emmenerai, sur le scenic railway », comme un appel à rejoindre le grand corps cinématographique collectif, comme une invitation à habiter le nouveau monde en tant que fiction.

C'est pourquoi le mouvement même de cette œuvre semble suivre le destin et épouser le rythme des changements qui se produisent dans le cinéma et dans les industries de l'imaginaire en général. Il y aurait ainsi un Gainsbourg néoréaliste, un Gainsbourg dont le style rappelle le cinéma populaire d'avant-guerre, un Gainsbourg nouvelle vague (celui qui , au moment où le cinéma se libère de ses carcans réalistes, se plaît à épouser les rythmes yé-yé, cette nouvelle vague venue d'Amérique qui envahit l'Europe).

Mais si cette œuvre est cinématographique, c'est aussi par le style même de son auteur, qui aura fait de toutes ses vies un cinéma permanent, un écran de projection de toutes ses contradictions personnelles et de toutes les passions collectives ou les angoisses de son temps. Si bien qu'on a pour Gainsbourg une fascination/répulsion qui agit comme un révélateur de nos propres goûts et dégoûts, de nos propre passions , telles qu'elles s'incarnent au cinéma. Cinéma, en effet que cette rencontre avec BB, cette icône nationale qui résume à elle seule toutes la passion française, et avec laquelle Gainsbourg vivra une aventure destructrice qui le laissera exsangue, si l'on en croit les biographes. Au-delà, c'est un

régime nocturne que Gainsbourg impose à son public – lui l'homme aux lunettes noires et aux nuits blanches, dont le modèle finira par envahir jusqu'aux écrans de télé dans les années 80.

Là où d'autres artistes n'auront de cesse de dénoncer la superficialité des mythes et des images venues d'outre Atlantique, leur opposant la profondeur de la présence réelle des âmes et des corps chantant – c'est la défense de la chanson française - Gainsbourg lui, en vrai Juda, n'aura de cesse de les encenser, de les accueillir comme un nouveau défi lancé à la langue française et à l'imaginaire qu'elle véhicule. Il trahit, parce qu'il traduit, parce qu'il importe au cœur même de notre culture pétrie d'histoire et de mémoire l'impureté de la culture américaine et l'industrie culturelle qui la soutient. C'est là un point fondamental de cette œuvre, riche d'enseignements nombreux pour notre présent le plus actuel, comme on le verra à la fin.

**L'homme des doubles : mon nom est Hyde , Mister Hyde**

Entre cinéma et réalité, entre tradition et modernité, Gainsbourg se présente très vite sur la scène de la chanson française comme un personnage paradoxal, comme un être biface, un homme à la personnalité complexe et multiple – et c'est pourquoi sans doute la question du double hantera l'homme et son œuvre pendant toute sa carrière. Cette duplicité se traduira d'ailleurs par la montée en puissance d'un personnage de substitution vers la fin de sa vie, ce curieux Gainsbarre que l'on croise dans les bars, et qui finira par s'imposer, reléguant à l'arrière plan le Serge Gainsbourg timide et pur que l'on admirait.

Il est intéressant à observer ce Gainsbarre, car il conserve de son mentor certains traits qui ont fait la gloire de ce dernier (comme le goût de la provocation), mais il se plaît à les grossir, à les forcer jusqu'à la caricature, au sens le plus ordinaire où l'on dit d'un tel ou un tel qu'il n'est plus que l'ombre de lui-même, ou sa propre caricature.

Pourquoi un tel besoin de s'abîmer, de transgresser ces fameuses limites qui, selon Foucault, distinguent le bon gôut du mauvais – et dont on sait que Gainsbourg était loin de les ignorer (comme en témoignent ses embarras et ses excuses données maladroitement après certains gestes ou certains mots de trop) ?

Il y a sans doute chez Gainsbourg un sens inné de l'autodestruction, mais il y a plus encore chez lui comme un besoin de se fuir, de mettre à distance sa propre vie, de se défaire non seulement de son image (ce qui serait assez banal), mais aussi de sa propre réalité de chanteur, et même de sa propre identité. On sait en effet que le vrai nom de Gainsbourg est Ginsburg. Mais ce nom est imprononçable, aux dires de celui qui l'a reçu en héritage. Mais, là où d'autres eussent choisis la solution du pseudo pour échapper aux contraintes d'un patronyme jugé trop lourd à porter, Caisnbourg choisit une voie moyenne. Loin de faire table rase d'un passé et d'un

héritage avec lequel il entretient un rapport ambigü, il décide de s'en acccommoder mais en l'adaptant. Il ne renie pas son nom, il le réécrit. Voici ce qu'en dit l'intéressé

En la métamorphosant ensuite à travers cette seconde peau assez méprisable, en l'exaspérant dans cette figure du Gainsbarre, aux antipodes d'un supposé vrai Gainsbourg (mais ce vrai Gainsbourg est comme le tableau que peint le peintre Vélasquez dans son célèbre tableau , les mémines : vu de dos , nous autre spectateurs, nous ne le verrons jamais, de même que ce vrai Gainsbourg, aux antipodes de celui que nous donnent à voir les médias, nous est à jamais inaccessible – ou seulement à travers le filtre des témoignages de ses proches).

Cependant, cette bipartition ne serait-elle pas trop facile ? En traçant une frontière bien nette entre un homme public lassé des paillettes du show business au point d'en transgresser les codes les plus élémentaires et un homme privé décrit comme timide, délicat et prévenant, elle ignore l'interpénétration constante de la sphère publique et de la sphère privée chez Gainsbourg (et cette constante interpolation est elle-même un phénomène tout à fait symptomatique, qui témoigne, comme on le verra, de la profonde résonance de cet artiste avec son temps) .

On a souvent invoqué le physique de Gainsbourg à l'appui de cette thèse de l'homme cherchant à emprunter des masques, comme pour se protéger, en se dissimulant, de la publicité de son image et des médias. Mais cette thèse ne tient pas. Car, loin de fonctionner sur le modèle de l'oxymore, comme deux entités totalement exclusives l'une de l'autre et qui trouveraient dans le principe de leur rapprochement un sens inédit, on s'aperçoit qu'il y a du Gainsbourg dans Gainsbarre et du Gainsbarre dans Gainsbourg. Il y a continuité de l'un à l'autre, et comme une propension à déléguer, à subsituer progressivement au vrai Gainsbourg l'image et la réalité de son double imporbable et inacceptable. Rien à voir avec Emile Ajar/Romain Gary. Comme s'il fallait absolument en finir, nier une fois pour toutes cet art qui l'a rendu célèbre et qu'il n'a cessé de mépriser comme un art mineur, ou de ne considérer que comme une affaire technique, quelque chose de l'ordre d'une industrie qu'il ne convient de traiter que comme telle : question d'artifice, de faux semblants : et en effet on a l'impression que Giansbourg fait des chansons comme Warhol fait des tableaux : à la chaîne, comme une machine – cette machine célibataire même que voulait être l'homme de la Factory.

Je crois qu'il faut chercher ailleurs, du côté de cette position si particulière qu'occupe Gainsbourg sur la scène de la chanson française, une position en porte à faux, .

Dès l'origine, le rapport de Gainsbourg avec son statut de chanteur est problématique, et sans doute ce problème est au centre de son œuvre – comme de sa vie.

Gainsbourg fait de la chanson, mais par défaut, par impuissance à faire quelque chose d'autre, de mieux : de la peinture. Comme s'il avait dû choisir entre deux

pratiques, l'une plus directement commerciale et l'autre plus « noble », mais plus risquée. Cette situation

**Pourquoi pas des chansons effroyables ?**

Voyez ce qu'il dit de la chanson, dès ses premières interviews.

**Une sensibilité mécanique : Le Poinçonneur des Lilas**

« Je suis peintre, j'ai trente ans . je m'en veux et j'en veux à certains d'avoir perdu tant de temps à faire autre chose. J'en veux à tous ceux qui travaillent du matin au soir à des tâches qui ne les intéressent pas du tout. Je tape sur ceux-là et sur tous les métiers absurdes qu'on a inventés. Tel ce poinçonneur qui passe ses journées à faire des trous, des p'tits trous, encore des p'tits trous ». Il n'est pas indifférent que la première chanson qui aura rendu célèbre évoque un de ces métiers absurdes que vitupère Gainsbourg.

« Mais j'aime surtout les papiers collés. A mes moments perdus, je fabrique des collages surréalistes, pas mal érotiques »

**Gainsbourg et le temps**

Il y a une phrase très intéresante, et très claire dans sa métaphoricité même de Gaisnbourg peu de temps avant sa mort : à la question des recetttes du métier et des raison d'une telle inventivité, Gainsbourg a cette phrase étonnante.
« A ceux pour qui le ciel est bleu, toujours bleu, aucune chance d'inventer et de créer, c'edst le vide. Pour ceux en revanche qui (comme lui), ont une fêlure originelle, la création est non seulement promise,

Mais paraît donnée avec une facilité déconcertante et de manière inépuisable. En ce sens , Gainsbourg se rapproche de ces artistes dont le modèle serait celui d'une machine, la machine de Turing par exemple, cette machine universelle capable de résoudre n'importe quel problème pourvu qu'on lui donne la puissance de calcul nécessaire.
En un autre sens, cette posture rapproche des grand s artistes de la modernité dont le modèle est le détachement, le souverain détachement, oeuvres dont la création relèverait d'une sorte de protocole technique, d'un agencement poïétique propre aux esthétiques machiniques de la modernité plutôt que d'une forme d'inspiration.
Un peu à l'image des littératures à contrainte dont il semble que Gaisnbourg connaissait les acteurs, Ses textes relèvent souvent d'une forme de jeu de mots, ou d'automatisme qui puise racines dans le Surréalisme, et se prolonge dans les tentatives de Raymond Roussel (comment j'ai écrit certains de mes livres), chez Duchamp avec son urinoir – œuvres dont la création relève d'une forme d'application de techniques et de contraintes, sans que l'auteur ne paraisse autrement affecté dans son « auctoritas » par cette délégation de compétence au jeu des mots, pou mouvements et aux accords en tout genre auxquels – ad libitum – ouvre l'acceptation du libre jeu.

## Gainsbourg et les machines

Un autre artiste du XX° siècle a pensé cette question de la condition de la création artistique comme machinique, c'est Andy Warhol, dont on sait qu'il voulait être lui-même une machine.
Un telle insistance de la question de la machine chez ces deux artistes est à méditer. Elle renvoie certes à un imaginaire de la modernité qui voit le surgissement de la machine comme thèmes de fascination et de répulsion ;

Mais, cette présence métaphorique de la machine dans la création artistique et littéraire des débuts du siècle, est le propre d'un temps qui ignore encore ce que Bernard Stiegler appelle le « tournant machinique de la sensibilité », tournant qui est au contraire au cœur même de l'œuvre de ces deux artistes, comme le point aveugle ou l'une et l'autre de ces œuvres basculent dans l'inconnu d'une promesse donnée à l'horizon d'une industrie naissante : l'industrie de la musique à son stade industriel. De ce point de vue, la situation de la peinture et de la musique diffèrent sensiblement. Ces deux artistes ont en commun une déconcertante faculté à créer des œuvres à partir de rien, ou à partir de très peu de choses, ou encore à partir d'un fonds déjà existant : en ce sens, Gainsbourg ont compris l'un comme l'autre que nous entrions dans le temps d'une nouvelle condition de l'œuvre, œuvre dont le principe serait fondé sur le recyclage d'un matériau ancien. C'est ce que fera d'ailleurs Gainsbourg avec une chanson bien connue de Prévert, les feuilles mortes, chanson qu'il s'attache à réécrire en incorporant le fonds nostalgique qui la soutient comme un principe récursif.

Gainsbourg comprend parfaitement les enjeux d'une telle révolution. Il comprend que l'industrie du disque est une révolution dans la production, la création, qui ouvre autant de promesses qu'elle contient de risques pour la création authentique. Mais avec lui, la création n'est jamais authentique, et il en va de l'inspiration artistique comme de la vie des êtres et de leurs relations : d'une profonde dissonance, d'une profond malentendu – Gainsbourg a entendu la leçon de Baudelaire qui déclare que le monde roule sur des malentendus, et dont il reprendra d'ailleurs certains des textes pour les mettre en musique.

## Gainsbourg et l'exactitude

Sous le soleil exactement, tel est le titre d'un tube célèbre de Gainsbourg. Voyez le dans ce clip étonnant, tourné dans l'esprit d'un harem qui nous montre un Gainsbourg assis déjà entre la vie et la mort, et pourtant ponctuant ses

## Gaisnbourg et la question des limites

Pour Michel Foucault, le bon goût devait être une question de limites. Et ce sens des limites qui définit le bon goût, il semble que Gainsbourg s'en affranchisse sans

cesse, recherchant les provocations comme et trouvant dans la provocation un moteur d'inférence qui lui permet de se renouveler et de continuer à vivre. Il est pourtant inexact de dire que Gainsbourg n'aurait aucun sens de la limite, aucun sens de la mesure. Cette démesure est toujours elle-même savamment dosée et savamment calculée .

Gainsbourg et les femmes , Gainsbourg et la femme, Gainsbourg et le tabac, Gainsbourg et la peinture, Gainsbourg et la mesure, Gainsbourg et la justesse, Gainsbourg et la vérité, Gainsbourg et le Kaïros, Gainsbourg et le professionnalisme, Gainsbourg et la fragilité, Gainsbourg et les catégories, Gainsbourg , le chant, la parole, le chant parlé, Gainsbourg, chanteur populaire, chanteur élitaire, Gainsbourg et l'éternel malentendu de l'art.

# Féderico Garcia Lorca et le Duende

## *Eloge de la fragilité, à partir d'une conférence de Garcia Lorca, Jeu et théorie du Duende*

*(Version remaniée d'un texte paru dans le Art Press 2 L'art de la tauromachie, « Tiene el duende », à l'occasion du colloque « la fragilité » organisée à Toulon)*

Je voudrais citer en ouverture une lettre de Barthes à Antonioni : « vous travaillez à rendre subtil le sens de ce que l'homme dit, raconte, voit ou sent, et cette subtilité du sens, cette conviction que le sens ne s'arrête pas grossièrement à la chose dite, mais s'en va toujours plus loin, fasciné par le hors-sens, c'est celle, je crois, de tous les artistes, dont l'objet n'est pas telle ou telle technique, mais ce phénomène étrange, la vibration. L'objet représenté vibre, au détriment du dogme. Je pense au mot du peintre Braque : « Le tableau est fini quand il a effacé l'idée. » Je pense à Matisse dessinant un olivier, de son lit, et se mettant, au bout d'un certain temps, à observer les vides qui sont entre les branches, et découvrant que par cette nouvelle vision il échappait à l'image habituelle du l'objet dessiné, au cliché « olivier ». Matisse découvrait ainsi le principe de l'art oriental, qui veut toujours peindre le vide, ou plutôt qui saisit l'objet figurable au moment rare où le plein de son identité choit brusquement dans un nouvel espace, celui de l'Interstice. D'une certaine manière, votre art est lui aussi un art de l'Interstice (de cette proposition, *L'Avventura* serait la démonstration éclatante), et donc, d'une certaine manière aussi, votre art a quelque rapport avec l'Orient.
C'est votre film sur la Chine qui m'a donné l'envie d'en faire le voyage ; et si ce film a été provisoirement rejeté par ceux qui auraient dû comprendre que sa force d'amour était supérieure à toute propagande, c'est qu'il a été jugé selon un réflexe de pouvoir et non selon une exigence de vérité. L'artiste est sans pouvoir, mais il a quelque rapport avec la vérité ; son œuvre, toujours allégorique si c'est une grande œuvre, la prend en écharpe ; son monde est l'Indirect de la vérité.
Pourquoi cette subtilité du sens est-elle décisive ? Précisément parce que le sens, dès lors qu'il est fixé et imposé, dès lors qu'il n'est plus subtil, devient un instrument, un enjeu du pouvoir. Subtiliser le sens est donc une activité politique seconde, comme l'est tout effort qui vise à effriter, à troubler, à défaire le fanatisme du sens. Cela ne va pas sans danger. Aussi la troisième vertu de l'artiste (j'entends le mot « vertu » au sens latin), c'est sa fragilité : l'artiste n'est jamais sûr de vivre, de travailler : proposition simple mais sérieuse : son effacement est une chose possible. La première fragilité de l'artiste est celle-ci : il fait partie d'un monde qui change, mais lui-même change aussi ; c'est banal, mais pour l'artiste, c'est vertigineux ; car il

ne sait jamais si l'œuvre qu'il propose est produite par le changement du monde ou par le changement de sa subjectivité. Vous avez toujours été conscient, semble-t-il, de cette relativité du Temps, déclarant, par exemple, dans un interview: «Si les choses dont nous parlons aujourd'hui ne sont pas celles dont nous parlions tout de suite après la guerre, c'est qu'en fait le monde autour de nous a changé, mais que nous aussi nous avons changé. Nos exigences ont changé, nos propos, nos thèmes.»

La fragilité est ici celle d'un doute existentiel qui saisit l'artiste au fur et à mesure qu'il avance dans sa vie et dans son œuvre ; ce doute est difficile, douloureux même, parce que l'artiste ne sait jamais si ce qu'il veut dire est un témoignage véridique sur le monde tel qu'il a changé, ou le simple reflet égotiste de sa nostalgie ou de son désir : voyageur einsteinien, il ne sait jamais si c'est le train ou l'espace-temps qui bouge, s'il est témoin ou homme de désir.

**Tiene el duende !**

C'est à partir de cet inconfort originel, de ce doute, de ce décrochage continuel qui définit l'artiste dans ses relations avec son temps comme une relation essentiellement fragile, et cette manière qui est la sienne d'être dans celui-ci tout en n'en étant pas - mais qui va croissant avec le décrochage croissant de l'homme, de l'artiste et de la technologie, que je voudrais vous parler d'une autre expression de cette fragilité, contigüe à celle qu'évoque Barthes.

Car cet artiste « einsteinien » dont parle Barthes, dont l'objet qu'il tente de saisir se déplace presque plus vite que les instruments de saisie qu'il s'est donné ou que son propre regard peut embrasser, est en constant décalage avec lui-même, toujours en train de se mesurer à l'abime du non-sens, du hors-sens, dont un *rien* le sépare. Et c'est pourtant cela, cette vibration du sens vers le hors-sens, qui seuls définissent l'espace temps réels et la posture forcément fragiles de sa création. De cette vibration, il existe une expression étrange dont je voudrais parler : le *duende*.
Car le *duende* témoigne à mes yeux de cette conviction selon laquelle le sens ne s'arrête pas en effet à la chose dite, comme dit Barthes.

« Cette conviction selon laquelle le sens s'en va toujours plus loin, fasciné par le hors-sens, c'est celle, je crois, de tous les artistes, dont l'objet n'est pas telle ou telle technique, telle prouesse virtuose ajouterai-je, mais ce phénomène étrange, la vibration »

Qu'est-ce que le *duende* ? Un mot qui, d'abord, se refuse à la traduction. Par leur surcharge polysémique, le mystère qui entoure leur apparition dans le langage ou leur usage dans le monde, certains mots sont comme entrés en résistance depuis

toujours, et cette résistance suggère leur appartenance irréductible aux profondeurs d'une culture. C'est le cas avec le *duende*, mot que les français et les anglais ont renoncé à traduire, et dont l'origine et les significations semblent se perdre à travers le temps dans les ruelles d'Andalousie. Dans le dictionnaire de la langue espagnole, on relève pourtant deux définitions. La première dérive du « *dueño de la casa* » (maître de la maison), et le mot désigne alors une sorte d'esprit follet, de démon ou de lutin qui franchit le seuil des maisons pour déranger l'intimité des foyers. Le deuxième sens du mot est enraciné dans la région andalouse et plus précisément la culture flamenca. Le *duende* désigne alors littéralement « un charme mystérieux et indicible », qui opère dans cette culture, aussi bien dans les arènes, la danse, ou le chant flamenco.

Ainsi, même dans sa forme originelle, le *duende* se manifeste sous plusieurs aspects (même si ses deux significations principales se rejoignent à travers la culture andalouse).
Mais d'autre part, l'émotion esthétique qu'il suscite et qui l'apparente au sublime (tous les commentateurs s'accordent à décrire une grâce supérieure du côté de l'artiste qu'il visite et une émotion infinie du côté des spectateurs), le situent bien au delà de toute tradition : comme le *mana* des anthropologues, ce « machin » lui aussi intraduisible, il se déplace à travers l'espace et le temps des cultures locales pour se projeter au cœur de note culture mondialisée, de notre moderne humanité et des questions universelles qu'elle continue de se poser (finalement comme la corrida, indissolublement culturelle et universelle).

## Jeu et théorie du duende

De ce voyage du *duende* hors de sa sphère d influence traditionnelle, il existe un témoignage essentiel : la conférence donnée par Federico Garcia Lorca sous le titre *Jeu et théorie du duende* en 1933 et 1934 à Buenos Aires et Montevideo[iii] : un concentré de quelques formules brèves et légères, comme autant de bulles de langage elles même portées par le *duende*, et qui éclatent à l'oreille du lecteur en quelques idées-forces et en références littéraires nombreuses.
La première est énoncée d'entrée de jeu : « Tous les arts sont susceptibles de duende[iv] ». Et en effet, de Nietzsche (qui « allait chercher le *duende* chez les Grecs ») à Paganini, et Bach ou Picasso, le *duende* se trouve partout, et c'est lui qui « habille d'un costume vert de saltimbanque le corps délicat de Rimbaud, et qui donne des airs de poisson mort au comte de Lautréamont dans le petit matin du Boulevard ».
Aujourd'hui le *duende* se retrouve cité et revendiqué comme un concept opératoire dans diverses sciences humaines (anthropologie, psychanalyse, ou même certaines études cinématographiques[v]).

En même temps que cette démonstration de l'universalisme du *duende*, qui le projette dans l'espace de la modernité, le texte de Lorca dégage une deuxième idée force, qui le plonge cette fois au coeur du monde le plus contemporain : c'est la

question du corps : « ange et muse viennent du dehors.[…] En revanche, le *duende*, c'est dans les ultimes demeures du sang qu'il faut le réveiller[8] », nous dit Lorca.
Il faut ici lire Lorca :
« Le *duende* dont je parle, obscur et frissonnant, est l'héritier du très allègre démon de Socrate, marbre et sel, qui sous le coup de l'indignation, le griffa le jour où il prit la ciguë ; et de cet autre diablotin mélancolique de Descartes, petit comme une amande verte qui, las des cercles et des lignes, sortit par les canaux pour écouter chanter les marins ivres.

Ainsi, Nietzsche disait que toute marche gravie par un homme ou un artiste dans sa propre tour de perfection, l'est au prix de la lutte qu'il mène contre un *duende* et non pas avec un ange, comme on l'a dit, ni avec la muse. Il faut établir cette distinction fondamentale pour la racine de l'œuvre.

L'ange guide et offre comme Saint Raphaël, défend et préserve comme Saint Michel ou annonce, comme Saint Gabriel.

L'ange éblouit, mais il vole au-dessus de la tête de l'homme, il est au-dessus, il répand sa grâce et l'homme, sans aucun effort, réalise son œuvre, ou sa sympathie, ou sa danse.

La muse dicte et, quelquefois même, elle souffle. Elle n'a pas un grand pouvoir, parce que, si lointaine et si fatiguée (je l'ai vue à deux reprises), que je dus même lui refaire une moitié de son cœur en marbre.

Les poètes de la muse entendent des voix, sans savoir d'où elles viennent, mais ces voix sont celles de la muse qui les anime et qui, parfois, les croque. C'est le cas d'Apollinaire, grand poète détruit par l'horrible muse auprès de laquelle l'a peint l'angélique et divin Rousseau. La muse éveille l'intelligence, apporte des paysages de colonnes et une fausse saveur de lauriers ; et l'intelligence est souvent l'ennemie de la poésie, parce qu'elle imite trop, parce qu'elle place le poète sur un trône aux arêtes vives et lui fait oublier que soudain, les fourmis peuvent le dévorer ou qu'une grande langouste d'arsenic peut lui tomber sur la tête ; et contre tout cela, les muses des monocles et des roses de laque tiède des petits salons ne peuvent rien. »

Pourtant le *duende* n'est pas plus du côté du corps qu'il n'est du côté de l'esprit : il est ce qui réunit l'un et l'autre dans le combat qui les oppose depuis que Descartes et la modernité ont proclamé leur séparation. « Pour chercher le *duende*. il n'existe ni carte ni ascèse, on sait seulement qu'il brûle le sang comme une pommade d'éclats de verre, qu'il épuise, qu'il rejette toute la géométrie apprise, qu'il brise les styles, qu'il s'appuie sur toute la douleur humaine qui n'a pas de consolation ». Le *duende* serait alors ce mot improbable qui, comme l'objet qu'il désigne, opère sur le mode épiphanique d'un déplacement permanent : il nous déplace, il déplace l'artiste sur ce bord, cet interstice, au delà duquel tout vacille dans la fascination du hors-sens, comme dit Barthes à propos d'Antonioni.

Et d'ailleurs, ce n'est pas à une performance virtuose ou une prouesse stylée que nous avons affaire quand le *duende* arrive, mais au contraire, à une sorte de corps à corps qui se joue à l'intérieur, et comme, dans le cas de l'interprète en musique, souvent en retrait de la voix sublime qui en émane (car « c'est avec son *duende* que l'on se bat vraiment »). C'est que, dans le *duende*, l'inspiration nous vient en effet du corps, et non du dehors, comme avec les muses ou avec les anges. Les muses « élèvent l'intelligence, et l'intelligence est souvent l'ennemi de la poésie, car elle limite trop, elle élève le poète sur un trône » illusoire. « L'ange donne des lumières et la muse des formes. Pain d'or ou pli de tunique, le poète reçoit des normes dans son bosquet de laurier. En revanche, le *duende* il faut le réveiller dans les dernières demeures du sang, Et chasser l'ange, et renvoyer la muse d'un coup de pied ».

Or les *techniques* de valorisation et le culte du corps sont devenues la grande affaire de notre temps, en vue d'un être humain augmenté par toutes sortes de prothèses, et comme affranchi des contingences de la souffrance er de la mort, et de cette essentielle fragilité qui se réfléchie dans le miroir du duende. Avec la fin des anciennes appartenances, le corps s'est en effet progressivement imposé comme le successeur de la conscience et de l'âme, et le culte de l'apparence (je l'ai vu à la télé), a, comme dit Régis Debray, fini par détrôner celui des anciennes profondeurs (je l'ai lu dans un livre).

Mais finalement, ce corps augmenté est dans la lignée de cette intelligence normative et de cette géométrie bien apprise que dénonce Lorca, et qui sont « modernes » justement en ce qu'elles consacrent le détachement du corps et de l'esprit, le dualisme cartésien du sujet et de l'objet, l'abstraction des muses et des anges.

Tout le contraire du *duende*, qui, pour le coup s'adresse directement à notre temps, mais en une sorte d'éffet boomerang (il ne faut pas s'étonner en ce sens que ce soit du côté de la phénoménologie qu'il faille se tourner pour trouver le *duende* en philosophie). Si le corps, dans le *duende* existe, c'est sur le mode d'un retrait paradoxal, ce retrait qui fait dire à José Toma : « quand je vais toréer, je laisse mon corps à l'hôtel ». De ce corps impossible, et comme amoindri, émane alors la vérité d'une force insurpassable qui ne produit pas de « formes mais la moelle des formes, de la musique pure qui réduit le corps à ce qu'il faut pour rester en suspens ». Un corps fragilisé à l'extrême dans sa souveraineté insurpassable même.

**« Tiene el duende »**

Ce qui se produit alors est un pur présent sans reste, un éblouissement dont la corrida parfaite décrite par Simon Casas dans son livre sur José Toma[vi] offre sans doute le modèle : le *duende,* c'est le temps arrêté dans l'espace ouvert par le torero à l'expression totale du toro (par la grâce d'un génie des lieux - le *duende* lui-même -, opérant entre l'un et l'autre, au croisement de leur terrain respectif) : c est la patine du temps qui passe sur la muleta de Rafael de Paula ou de Morante de la Puebla

avec une telle lenteur que l'on se sait alors en présence d un chef d'oeuvre éternel. Mais ce chef d'oeuvre éternel est paradoxalement éphémère (faut-il dire alors que le *duende* dérange une autre de nos certitudes les mieux établies : l'opposition de l'art éphémère et du chef d'œuvre éternel ?)
Bien sûr il reste la vidéo, l'enregistrement (comme dans le cas des performances artistiques). Mais le plaisir que l'on éprouve au spectacle répétitif de la performance du torero sur un écran vidéo est d'un ordre différent ; il est analytique et porte sur les détails (et il est vrai aussi que la corrida, comme tout grand art, est dans les détails, et ce sont d'ailleurs à travers mille détails qu'existe la mémoire collective de la tauromachie), mais il nous prive à jamais de la vision d'ensemble, de ce miracle des commencements partagé dans l'arène. Car c'est un autre trait du *duende* : « l'arrivée du *duende* implique toujours un changement radical dans les formes. Sur des terrains anciens, il donne des impressions de fraîcheur totalement inédites, et, une qualité de création toujours nouvelle, de miracle, qui parvient à produire un enthousiasme presque religieux ». En ce sens là aussi, le *duende* s'adresse directement à notre temps, et il n'en finit pas d'être moderne, si la modernité, c'est bien la « tradition du nouveau ».

## Le *duende* et notre temps

Notre époque ne cesse de valoriser la participation du spectateur, et depuis si longtemps déjà, que cette esthétique participationniste a fini par se réifier en stéréotype de l'art contemporain au temps du *consensus.*

Le *duende*, en un sens, relève aussi de cette esthétique. Mais il s'en distingue à deux titres au moins : il ne s'agit pas de se dépasser dans l'accomplissement d un exploit moyennant une participation du public, une connivence avec celui ci dans le détournement d'un code ou d'une technique, il s agit de laisser venir le *duende*, de l accueillir dans une sorte « d'activité de la passivité » (Merleau-Ponty), qui sépare alors radicalement celui qu'il visite de son public, mais permet à l'un et aux autres de se rassembler paradoxalement dans une sorte d'émotion supérieure ; comme une forme sublime de partage du sensible.

La communauté qui se forme alors a un immense privilège (qui la distingue ironiquement de la communauté des spectateurs d'une performance dans le champ artistique ): c'est qu'elle abolit justement les frontières qui séparent ordinairement le public populaire du public éclairé ( les *aficionados* dans la cas de la corrida) : quand le vent sauvage du *duende* se lève à travers le corps d un Morante de la Puebla, tout le monde en est saisi avec lui, tout le corps du public l'éprouve avec lui, les savants comme les ignorants. Et le *duende* , ce génie oublié, est alors là, bien vivant dans une sorte d'absolu du présent. Finalement, si le *duende* nous semble tellement contemporain, c'est parce qu'il est profondément anachronique.

J'ai parlé de ce corps fragilisé à l'extrême dans sa souveraine déprise, comme à l'arrêt devant l'infini. Ce corps exposé et souverain se traduit parfois dans le regard

très posé, très intense, parfois jusqu'à l'épuisement, de certains personnages pris en photo. Un regard dont je retrouve pour ma part l'expression dans les portraits de chercheurs ou de politiques que réalise Didier Goupy : ils témoignent, à travers l'insistance du photographe, de cette fragilité souveraine commune au photographe et à ceux qu'il saisit, mieux que tous les discours : échange insistant de regards qui n'est possible que dans le franchissement d'une limite, dans l'acceptation d'une fragilité et d'un désordre contre lesquels on ne peut rien, dans le renoncement au contrôle de la forme idéale dans laquelle on croyait au profit d'une forme nouvelle, qui s'impose à nous et nous emporte au delà de notre propre fragilité, telle un *duende*.

Car Barthes a raison, quand, dans sa lettre à Antonioni, il écrit : « Un autre motif de fragilité, c'est paradoxalement, pour l'artiste, la fermeté et l'insistance de son regard. Le pouvoir, quel qu'il soit, parce qu'il est violence, ne regarde jamais : s'il regardait une minute de plus (une minute de trop), il perdrait son essence de pouvoir. L'artiste, lui, s'arrête et regarde longuement, et je puis imaginer que vous vous êtes fait cinéaste parce que la caméra est un œil, contraint, par disposition technique, de regarder. Ce que vous ajoutez à cette disposition, commune à tous les cinéastes, c'est de regarder les choses radicalement, jusqu'à leur épuisement. D'une part vous regardez longuement ce qu'il ne vous était pas demandé de regarder par la convention politique (les paysans chinois) ou par la convention narrative (les temps morts d'une aventure). D'autre part votre héros privilégié est celui qui regarde (photographe ou reporter). Ceci est dangereux, car regarder plus longtemps qu'il n'est demandé (j'insiste sur ce supplément d'intensité) dérange tous les ordres établis, quels qu'ils soient, dans la mesure où, normalement, le temps même du regard est contrôlé par la société : d'où, lorsque l'œuvre échappe à ce contrôle, la nature scandaleuse de certaines photographies et de certains films : non pas les plus indécents ou les plus combatifs, mais simplement les plus « posés ».

C'est pourquoi, tout en vous montrant ses images, j'aimerais vous lire ce témoignage de Goupy lui-même, qui s'en va toujours plus loin à la recherche de lui-même dans le regard qu'il pose sur l'autre.

« Un matin de ce mois de février 2015, j'ai rendez-vous avec un chercheur de la faculté de pharmacie de Chatenay-Malabry dans l'une de ces grandes tours construites dans les années 60. Comme à mon habitude je cherche un endroit pour réaliser son portrait, un lieu où j'essaie de ressentir grâce à toutes sortes d'appréciations picturales diverses et lumineuses sa présence. Ce jour-là, pour des raisons que j'ignore, peut-être l'incertitude du lieu, ces tours usées par le vent et les intempéries, les effets des attentats de janvier à Paris, j'ai été pris d'un très grand doute sur la façon dont je m'y prenais pour travailler et choisir le lieu. Une impression de découragement, de dépit, m'envahit, l'impression de m'y prendre n'importe comment, de ne pas bien m'orienter, de compter bien trop sur le hasard,

sans m'être organisé suffisamment, sans avoir assez bien prévu les choses. Puis, le doute est devenu si pesant, si énorme que soudain il a pris une autre forme, il a craqué d'un coup, oui, il s'est comme fendu en 2, ouvert à la lumière pour apparaître instantanément en une forme nouvelle remplie de liberté. Ce doute que j'ai redouté, puis compris, parce ce que je l'ai accepté, il a changé de forme, il s'est comme mué en une sensation différente, contiguë à lui-même, une sorte de prolongement tout à fait naturel et infiniment stimulant, ne disparaissant pas mais me faisant comprendre son sens, sa nécessité. »

# Michel Gilles

## *Michel Gilles – américain, marocain, contemporain*

*(Texte paru dans le catalogue de l'exposition consacrée à ce peintre par la Ville de Nîmes après son décès)*

Nous conservons une image qui n'est pas toujours conforme à la réalité des êtres que nous avons aimés, mais c'est cette image qui finalement prévaut dans notre souvenir. Je m'autorise du rapport que Michel entretenait lui-même avec la réalité, un rapport un peu biaisé, dans le sens d'un entrelacement constant des mondes de la fiction (ses chiens furent de quasi personnages de roman) et des mondes réels, pour inventer un Michel Gilles qui n'existe finalement que très peu dans la réalité d'une œuvre surtout marquée par la tauromachie, mais un Michel Gilles qui est aussi celui que j'ai *réellement* connu, et dont je me dois à ce titre de témoigner. Ce Michel Gilles là, je l'ai rencontré en plusieurs circonstances : la réalisation d'une expérience d'écriture-peinture, à Grenoble, au début des années soixante-dix, un long séjour au Maroc, où j'ai résidé ensuite et où Michel était finalement venu s'installer (au début des années quatre-vingt).

*Suite* , dont peut-être un heureux hasard (un hasard objectif ?) voudra que je finisse un jour par retrouver un exemplaire, fut l'une de ces expériences qui témoignent d'un Michel Gilles hanté par les structures, l'écriture, les palimpsestes, les mises en abyme, et autres ingrédients caractéristiques d'une époque, celle des années 68 et des avant-gardes dont les excès n'en finissent pas de travailler sourdement au cœur même des œuvres les plus consensuelles d'aujourd'hui. Nous écoutions de la musique répétitive de Steve Reich, et cette musique, la chaleur étouffante de l'été grenoblois, les nuits arrosées passées dans les cafés de la place Grenette à refaire le monde, tout cela finit par nous porter naturellement vers la recherche d'un rapport nouveau de l'écriture et de la peinture, à travers lequel nous espérions libérer la pratique du dessin de l'immémoriale tutelle du texte (le fameux *ut pictura poesis*), en espérant que la pratique du dessin fut enfin une pensée en actes et en geste – à tous les sens de ce mot, et que la théorie fut enfin aussi une pratique, bref que le dessin n'illustre pas le texte, ni le texte le dessin. Le Japon avait été mis à la mode par Roland Barthes, mais un Japon particulier, celui, qui confond et assimile dans une même élégance à la fois retenue et enlevée, le geste du calligraphe et le tir de l'archer zen au service d'un Extrême Orient que nous découvrions et qui nous fascinait comme il fascinait les musiciens que nous écoutions.

C'était un temps déjà lourd des crises à venir (nous sommes en 1970), mais un temps au cours duquel l'Histoire et la fête n'avaient pas encore divorcé. Un temps

propice donc à toutes les expérimentations et à toutes les projections vers le futur. Tandis que Michel scandait ses pages de dessins nerveux en écoutant la musique de Steve Reich, un élan me portait vers une histoire qui ne demandait qu'à s'écrire en formes nouvelles, une histoire en train de se faire, si possible délestée du bagage chrétien des choses fixes, et ouverte sur d'autres territoires de l'art. Des Etats-Unis avait soufflé le vent d'une autre abstraction, une abstraction lyrique, de même que celui d'un art en prise avec son temps et la réalité de ce temps, autant de mouvements dont les échos nous arrivaient vaguement à travers les recherches avant-gardistes conduites en France, et singulièrement dans le Sud, avec *Support-Surface* ou le *Nouveau Réalisme* – recherches relayées par des revues comme *Peinture /Cahiers Théoriques* ou, pour le versant littéraire, par la revue *Tel Quel*.

Et c'est à cette histoire que nous voulions, timidement et maladroitement, prendre part à travers cette *suite*, qui ne connut d'autre succès, que celui, d'estime, d'une lettre encourageante de Roland Barthes.

Ce qu'avec le temps, je garde en mémoire de cette expérience, c'est l'image d'un Michel résolument moderne, et même *américain*, un Michel fasciné par les toiles de Pollock, les *combine paintings* de Raushenberg. Un Michel pour lequel la toile n'était plus tant une fenêtre ouverte sur le monde, qu'une une arène sur laquelle il s'agissait d'engager tout son corps et toute son énergie. Ce fut d'ailleurs ce qui nous conduisit à réaliser un autre travail en commun, une toile que j'avais maladroitement exécutée pour ma compagne de l'époque, et dont le résultat n'était qu'un vague produit géométrique mal coloré, dans le genre du peintre Jean Dewasne. Je me souviens qu'en quelques traits, sûr et définitifs, Michel avait réussi à ordonner un espace inédit au cœur de cette platitude, et même à faire un vivre un personnage majestueux descendant un escalier, fixant ainsi le cadre d'un décor que nous nous sommes ensuite amusés à flouer, à aplatir à nouveau, en vertu d'un principe de soustraction/destruction très moderne, et d'un déni de la représentation qu'il s'agissait alors de mettre en pratique et de subsumer dans une blancheur toute monochromatique.

Je me souviens qu'alors, Michel, dans une sorte de science étrange du minimalisme qu'il connaissait pourtant mal, invoquait son refus de toute complaisance envers la peinture d'histoire et proclamait son horreur de toute « séduction », de toute « anecdote », de tout esthétisme. Michel était engagé dans une révolution des formes, qui devait venir en écho à la révolution des comportements et des idées, et en somme l'accompagner, ou mieux encore, la précéder. D'où son engagement ambigu au service des causes politiques de la gauche communiste d'alors, car si Michel était porté vers la révolution, il n'avait nulle envie d'asservir son art au politique, prolongeant en cela les vues des fondateurs de la modernité, tels Courbet qui, bien qu'incarnant la figure d'un artiste social, n'en exigeait pas moins de l'art qu'il s'encanaille et se garde de toute instrumentation par le politique.

J'ai connu aussi un Michel *marocain*. Un Michel avec lequel j'ai pu partager mon goût des arts décoratifs, arts qui, dans d'autres cultures que la notre sont bien autre chose que du simple décor (ainsi des japonais pour lesquels la cérémonie du thé est tout un art, un art *majeur*). Ayant consacré toute une étude à la manière dont Flaubert réussit à élever le décor, dans un de ses *trois contes* au rang de quasi personnage, je ne pouvais que partager l'enthousiasme de Michel pour les zelliges, les moucharabieh, toutes ces techniques qui servent à la fois de frontière et de découpe entre des espaces, et permettent curieusement à ces espaces de communiquer - comme l'avait si bien vu Matisse, qui aimait par-dessus tout cette absence de frontière entre le dedans et le dehors que produit la lumière de la Méditerranée, et qu'il sut si bien révéler à travers ses nombreuses fenêtres et autres espaces de transition entre l'intérieur et l'extérieur. C'est là sans doute à mes yeux, l'apport le plus riche de Michel Gilles à la peinture : cette passion des espaces transitionnels, ce sens aigu du renversement des hiérarchies habituelles de la figure et du fond, du dedans et du dehors : cet art et cette science exacte des cadres qui retiennent et enferment le motif –- et ouvrent en même vers un extérieur – un hors champ - au cœur même de cet enclos et de cette finitude (sans doute la tauromachie, au sens d'une morale plus encore que d'une esthétique, n'est-elle pas étrangère à ces choix artistiques) .

En ce sens là et en bien d'autres encore qui demanderaient toute une étude, il faudrait se garder d'une opposition trop marquée entre le Michel des voyages dans la modernité et des enthousiasmes de jeunesse, et le Michel d'après son retour à Nîmes, où la tauromachie domine. Car quand bien même les injonctions locales et la passion pour Nîmes qui ne cessèrent d'habiter Michel le ramenaient vers sa ville natale, et la peinture qui va avec, la modernité n'en continue pas moins d'agir, comme en un effet *boomerang*, dans tout son travail tauromachique - comme ce lieu irrésolu, qui n'en finit pas de travailler son œuvre, jusque dans ses formes les plus visiblement imprégnées par les nécessités de la commande.

Car si l'on entend par modernité ce grand récit d'émancipation dont les pages ne sont pas encore ou alors trop mal refermées, la modernité fut pour Michel ce théâtre fondateur, sur la scène duquel il lui fallait sans cesse advenir.

D'où cette absence de repentirs, cet engagement résolu du trait qui se veut sans reste, ou alors des « restes » invités à trouver leur place dans l'espace du tableau, traces résiduelles qui s'inscrivent comme un arrière-plan, une autre fenêtre ouverte sur l'infinie question que devient la peinture pour elle-même à partir des grandes ruptures du XX° siècle.

Certes, le taureau, la femme, le sexe et la mort travaillent cette œuvre comme autant de motifs et de figures emblématiques et récurrents, mais on voit bien qu'ils opèrent souvent aussi comme des prétextes à une recherche plus fondamentale sur la forme, recherche qui n'en finit pas de sourdre même des pièces les plus apparemment convenues. De manière plus ou moins discrète, chaque composition

tauromachique de Gilles ouvre sur un ailleurs, dessinant un cadre dans le cadre, une image en puissance dans la première image qui se présente à l'œil. De là, sans doute, la très grande diversité, signe et signature des grands artistes, de l'approche que propose Michel de la tauromachie.

En outre, si Gilles reste fasciné par le formalisme radical qui définit un premier modernisme, il n'en est pas moins vrai qu'il ne renonça jamais à la figure et ses contours, et que cette « radicalité » rencontra aussi ses limites dans certaines remises en cause, et en particulier dans le retour à une certaine figuration (dans les années 80, avec la *figuration libre* en particulier), le retour aussi à un art plus engagé dans les lieux, les comportements, les formes complexes et contradictoires du vivre ensemble aujourd'hui, dont toute une histoire de l'art moderne et contemporain ne cesse de témoigner.

Michel fut, en ce sens aussi, très *contemporain*, y compris dans sa résistance paradoxale à épouser l'art de son temps. Si, par un goût immodéré de sa ville et de la fête, il s'est tenu à l'écart des évolutions de l'art le plus contemporain, et si *l'esthétique relationnelle*, les arts de la *performance*, de l'*événement*, comme aussi les formes diverses de *l'art public* lui furent globalement étrangères (encore que son enthousiasme pour les collectifs ne se soit jamais démenti), son œuvre et sa vie n'en finissent pas de témoigner de cet entrelacement très actuel de l'oeuvre-objet dans la figure du sujet-artiste, de l'inscription de cette œuvre et de son auteur dans l'écosystème d'un site - d'un *sitio* devrait-on dire – « art en contexte » qui définit une bonne part de l'esthétique contemporaine, de sorte que les formes artistiques qu'il ne cessa de privilégier furent, indissolublement, des « formes de vie ». Et en ce sens, Michel fut un artiste résolument *contemporain*.

# Didier Goupy/Norbert Hillaire

## *Je cherche ce que vous cherchez*

*Texte de Didier Goupy, photographe-portraitiste*

## *Nulle part dans notre cerveau, il y a un lieu avec un panneau écrit en grand "Art", puis un autre avec écrit "Science"*

*Texte de Norbert Hillaire*

***Ces deux textes ont été rédigés comme argument d'un projet d'installation de portraits de chercheurs sur une résidence-campus d'un nouveau type, le campus ECLA, sur le plateau de Saclay.***

**Introduction sous la forme d'une explication**

Le projet que je vais expliquer ici s'est élaboré au fil du temps à l'issu d'un cheminement intellectuel progressif tout au long de mon travail de photographe portraitiste. Le lieu de son installation s'est révélé alors comme une évidence logique à l'occasion d'une rencontre toute récente. Plutôt qu'intellectuel, je devrais plutôt écrire mental; ma conscience ayant peu à peu et laborieusement gagné du terrain sur celui de mon inconscient et je persiste à croire que tout cela n'est pas encore terminé, ne le sera sans doute jamais... un cheminement disais-je, effectué depuis mes premiers portraits réalisés en Inde en 1993 jusqu'à aujourd'hui au beau milieu de la communauté scientifique....

http://www.signatures-photographies.com/vitrine/fr/expositions/file-indienne

A Bénarès, j'ai souvenir que je faisais des portraits comme une chose allant de soi, par instinct et par fascination pour le regard révélé par la couleur, comme une évidence. C'était simple et j'étais totalement envahi par l'intensité de certains regards. Je me jetais sur mon modèle pour le dévorer des yeux avec une frénésie inouïe mais j'ignorais absolument tout de ce qui pouvait être à l'origine de tant de désir et de passion. J'agissais dans un état second et cette action résolvait tout apparemment,...me calmait. La seule chose vraiment dont j'avais conscience dès le

début et dont j'étais certain, c'est que j'appartenais à une catégorie précise. Celle des portraitistes! Ça j'en étais sûr! Je n'étais pas le premier, avant moi d'autres photographes avaient fait des portraits. Des peintres et des sculpteurs aussi et ma pratique s'inscrivait dans une continuité historique évidente. J'avais mis ce titre sur ma porte parce que c'était à l'évidence l'intitulé qui convenait. De cela j'étais absolument certain. Il m'a fallu du temps pour comprendre l'enjeu de cette aventure, et admettre véritablement qu'à ma manière, je cherchais aussi quelque chose qui me concernait, quelque chose de vraiment très intime et personnel au travers d'une pratique pourtant millénaire. Oui, beaucoup de temps pour réaliser qu'à chaque nouveau portrait, je pouvais (devais), réinventer les choses, reconsidérer totalement la question devant chaque modèle pour faire de cette pratique la mienne propre sans en changer pour autant le titre pour les autres. Même si apparemment je restais toujours comme mes prédécesseurs avaient été avant moi, à savoir " un portraitiste ", la vraie seule histoire, la seule réalité au-delà de la catégorie elle-même si définie exactement par ce mot " portraitiste " était de me souvenir de moi le plus précisément possible, de retrouver dans et par ma pratique, une émotion particulière en partie fondatrice de ma personnalité, de retrouver, pourquoi, comment j'étais devenu si sensible au regard de l'autre au point parfois de vouloir me confondre avec. La matière picturale, l'art de la composition, le sens des couleurs permettant certes de l'exprimer mais ne parvenant pas à se substituer au souvenir, n'étant qu'un moyen technique de s'approcher de celui-ci. Une recherche du temps passé pour paraphraser Marcel Proust...

**Chercher!**

Vous me comprendrez aisément si je vous dis que la remarquable population des chercheurs était la mieux à même pour me réveiller de ma douce léthargie, de mes habitudes et m'encourager à poursuivre mes recherches sur l'origine de mon travail. C'est elle qui de loin s'est le plus intéressée à ma démarche, à ma façon de procéder et d'essayer de voir et d'identifier mon modèle. Depuis cette belle rencontre en 2008 à l'Institut de France avec Nicole Le Douarin, neurobiologiste de renommée internationale, et que je photographiais alors pour Sciences et Avenir, j'ai entrepris de les photographier les uns après les autres, ces chercheurs, dont notamment près de 200 membres de l'académie des sciences, parmi des centaines d'autres (dont une partie des portraits sera notamment montrée pour le 350ème anniversaire de l'académie en 2016). Ils m'ont infiniment apportés, se sont passionnés pour ma façon de faire, pour mon petit numéro qui consistait autant à les mettre à l'aise qu'à les faire advenir à eux-mêmes sans détour... Ils m'ont observés attentivement comme si j'avais été un animal curieux, danseur, inquisiteur, torero, mystérieux, oiseau malicieux, souriant aussi, absolument déterminé à essayer de capter une forme visible de leur pensée, de fixer quelque chose d'eux, usant de tous les tours et stratagèmes que la lumière offre pour les révéler et obtenir une lueur, une étincelle, découvrir souvent un secret de leur jeunesse dans les apparences d'une certain âge

.... Je ne peux pas oublier l'intelligence du regard de François Jacob, la vivacité d'esprit d'Etienne Klein, le regard mystérieux de Serge Haroche, la pudeur de Claude Cohen-Tanoudji, le génie et la malice de Nicole Le Douarin, la vie à l'etat pur dans le regard de Jules Hoffmann, des centaines de souvenirs sont mémorisés à l'intérieur de mon esprit... Et vous comprendrez donc tout naturellement que mon projet s'inscrit dans le champ même de la recherche, qu'il a pour objet les chercheurs eux-mêmes, qu'il se fera en leur compagnie à tous les niveaux quels que soient leurs champs d'expertise et d'études et qu'il verra le jour dans le lieu même désigné pour la recherche.
D'ores et déjà depuis quelques années, il a pris une première forme expérimentale dans le laboratoire d'Orsay en collaboration avec Michel Beaudouin-Lafon, chercheur à L'Inria. Ensemble nous avons commencé à essayer de voir comment nous pourrions orchestrer l'apparition simultanée de centaines de regards.

**La naissance d'un projet qui "cherche le chercheur"**

J'écrivais plus haut que le cheminement vers le projet a été très long. Pour être exact ce n'est que tout récemment (février 2015) que le projet proprement dit est sorti de mon imagination comme un diable de sa boîte, qu'il m'est apparu comme une nécessité cette fois. Comme souvent les choses ne prennent forme que si toutes les conditions sont réunies et qu'une conjonction d'un ensemble d'éléments séparés fait sens tout d'un coup. Il est évident que je sentais depuis fort longtemps une attraction vers le milieu de la recherche. Je l'ai déjà dis. Les mathématiciens, les astrophysiciens, les philosophes, les sociologues, les historiens, les généticiens, etc., tous me passionnaient mais je n'avais pas encore compris la nature profonde du lien qui m'unissait fondamentalement à eux, je n'avais pas compris, parce qu'étant autodidacte, ayant tout appris par moi-même et qu'il n'y a pas à proprement parler ni d'études, ni diplômes, ni d'enseignements qui eût pu faire de moi un chercheur patenté dans le domaine du portrait, comme en géographie ou en histoire par exemple, me penser chercheur m'était interdit, me semblait en quelque sorte illégitime, ne pouvait être réservé qu'à une caste dûment reconnue, habilitée comme on dit au CNRS à diriger des recherches... C'est à l'occasion d'un portrait avec un chimiste, 7 ans après ma rencontre avec Madame Le Douarin, que le pas a été franchi et que le projet s'est officiellement déclaré en moi. Revenons quelques instants sur ce moment décisif. Un matin de ce mois de février 2015, j'ai rendez-vous avec un chercheur de la faculté de pharmacie de Chatenay-Malabry dans l'une de ces grandes tours construites dans les années 60. Comme à mon habitude je cherche un endroit pour réaliser son portrait, un lieu où j'essaie de ressentir grâce à toutes sortes d'appréciations picturales diverses et lumineuses sa présence. Ce jour-là, pour des raisons que j'ignore, peut-être l'incertitude du lieu, ces tours usées par le vent et les intempéries, les effets des attentats de janvier à Paris, j'ai été pris d'un très grand doute sur la façon dont je m'y prenais pour travailler et choisir le lieu. Une impression de découragement, de dépit, m'envahit, l'impression de m'y prendre n'importe comment, de ne pas bien m'orienter, de compter bien trop sur le

hasard, sans m'être organisé suffisamment, sans avoir assez bien prévu les choses. Puis, le doute est devenu si pesant, si énorme que soudain il a pris une autre forme, il a craqué d'un coup, oui, il s'est comme fendu en 2, ouvert à la lumière pour apparaître instantanément en une forme nouvelle remplie de liberté. Ce doute que j'ai redouté, puis compris, parce ce que je l'ai accepté, il a changé de forme, il s'est comme mué en une sensation différente, contiguë à lui-même, une sorte de prolongement tout à fait naturel et infiniment stimulant, ne disparaissant pas mais me faisant comprendre son sens, sa nécessité, puis l'aimer, lui donner la main, faisant de celui-ci un très cher compagnon, un ami de toujours sur lequel on peut mettre toute sa confiance aveuglement, sans savoir pourtant où l'on va... sans ne plus rien connaître mais en y allant... Simultanément, tout à fait simultanément, j'en ai le souvenir très précis, je compris que j'étais dans la situation propre à la création, à l'invention, au franchissement d'une limite, non pas que cela m'arrivait pour la première fois, cela se passe toujours ainsi, mais j'en prenais cette fois vraiment conscience clairement, d'une façon aiguë et définitive. Je comprenais en déroulant mot à mot, tout le processus propre à la recherche créative, je décortiquais le processus même du doute, sa raison d'être, son absolu nécessité, sa capacité à mettre en mouvement de façon formidable ma pensée, à exciter mon désir d'être, sa dynamique intrinsèque, et ses conséquences immédiates à savoir l'inhibition de mes connaissances acquises coupant avec le principe de répétition toujours si rassurant au profit d'une éventuelle, possible et incertaine découverte, la continuité discontinue de la vision, et surtout, car c'est de cela dont il s'agit exactement, avec le chercheur que je photographiais la parfaite synchronicité de notre pensée, notre temporalité identique, nous étions en phase comme on dit vulgairement et quand après plusieurs minutes d'observations partagées et muettes entre lui et moi, je lui demandai subitement à quoi il pensait, il eut cette phrase que je n'invente pas "je cherche ce que vous cherchez"... Je savais que j'avais reconnu une forme identique à la mienne, nous étions oserais-je dire devenus interchangeables, synchrones, nous faisions exactement la même chose, nous cherchions sans comprendre, mais nous cherchions ! C'est à ce moment précis que tout s'éclaira pour moi, que j'eus la révélation de ce que j'étais et que le projet naissait au travers de ce regard si particulier de cet homme qui mettait toute sa concentration à chercher ce que moi-même cherchais à voir au-delà de mes connaissances. Je venais de comprendre que je cherchais, voilà ce qu'était ma véritable identité et si j'étais portraitiste c'était pour chercher au-delà des limites connues de mon identité apparemment établie de photographe. J'ai toujours remarqué que chacun des chercheurs que je photographiais cherchait toujours à l'extérieur d'eux-mêmes une intuition de leur propre nature. Comme si l'objet réel de leur recherche était eux-mêmes et que ne pouvant pas l'explorer, ni s'ouvrir avec un scalpel, c'est à l'extérieur d'eux-mêmes qu'ils trouvaient matière à mieux se connaître, qu'ils jetaient leurs dévolus sur un sujet qui résonnait en eux, souvent inconsciemment. La conscience du projet est née, à cet instant de cette rencontre. On l'aura donc bien compris, il s'agit de recherche. Oui il s'agit de cela absolument au travers d'une œuvre qui présentera d'une façon contemporaine sous la forme d'une installation des portraits de

chercheurs très précisément leurs regards offerts au monde.

**Ma vision du portrait: la présence.**

Dans ce temps relativement court que dure la séance de pose, J'essaye de faire en sorte que nous puissions nous envisager et dans ce mouvement de l'un vers l'autre, je tente de capter une image sensible de l'être, de ce qui l'habite, son intention depuis toujours. Je crois à sa dimension intemporelle. J'essaye de remonter le cours du temps, retrouver la jeunesse du regard, une intention sans âge à l'intérieur de l'être. Et cela me semble devenir " réel " quand j'éprouve tout simplement le sentiment de sa présence. Présence à soi-même et présence au monde. Pour réussir à capter cette image tant désirée, je mets en place un protocole à chaque fois recommencé. Chaque séance est absolument unique. J'accorde une importance considérable à la façon dont je peux permettre à l'autre en face de moi de pouvoir concentrer son esprit sur ce qu'il voit de moi, presque comme si c'était lui, elle qui me photographiait. C'est l'obtention de cette forme de relation qui conditionne la réussite de mon entreprise car c'est au milieu du chemin que nous nous rencontrons. Nous tâchons d'aller l'un vers l'autre et à un moment donné nous pouvons avoir cette impression très fugace de notre propre disparition au profit de l'apparition du regard. Chacun existe alors dans l'autre et chacun différemment a conscience de cet échange entre l'un et l'autre. Se regarder c'est à un moment donné se transformer en une relation. Cette conscience de la relation est proprement humaine. Mon regard cherche dans cette direction, cherche explore la relation à la limite du compréhensible, à la limite du visible, là où nous sommes présents l'un à l'autre.

**La mise œuvre d'une installation exceptionnelle à tous points de vue: la perspective d'associer ces regards au projet ECLA.**

Les chercheurs il y en a des milliers. Les chercheurs c'est une communauté à part entière. Le principe de réalisation des portraits a consisté depuis l'année 2008 à en choisir le plus grand nombre dans tous les domaines sans distinction d'aucune sorte sans critère sélectif à priori pour éviter de préférer qui que ce soit ou d'éviter qui que ce soit et n'avoir de cesse de leur proposer de les photographier sans relâche. Le choix s'est fait au delà de la médiatisation habituelle pour ne pas tomber dans un piège. Cette proposition continue à porter ses fruits puisque à ce jour, j'ai réalisé plus d'un millier de portraits de chercheurs et chercheuses français. Chaque nouvelle rencontre a été l'occasion pour moi de me confronter à l'objet de ma recherche, en recommençant presque à zéro à chaque fois, en pariant sur une tout petit progrès possible à chaque fois et également accessoirement allais-je écrire, de constituer une somme formidable de regards qui un jour pourraient apparaitre tous ensemble dans une scénographie originale sur des écrans. L'idée est restée en moi sans faillir et pourtant sans savoir où et comment cela pourrait réellement se concrétiser.

Ce jour semble arriver bien que je n'aie jamais entrepris véritablement une recherche organisée pour le trouver. Photographe, artiste peut être, j'ai et cela est assez légitime imaginé au tout début que l'installation si un jour elle devait exister prendrait nécessairement place dans un lieu dédiée, un lieu d'exposition, une galerie, une fondation, un musée enfin un lieu où l'on va voir un travail artistique.
Récemment, je veux dire tout récemment, j'ai finalement compris que le seul lieu où cette installation pouvait et devait raisonnablement exister était le lieu même où les chercheurs oeuvrent.
La rencontre avec Norbert Hillaire, le visionnaire, me donne raison. Le projet ECLA me parait aujourd'hui le lieu même prédestiné pour accueillir ce millier de regards et les faire vivre au sein d'une communauté de futurs jeunes chercheurs.
Sur les façades de cet ensemble architectural, une disposition d'écrans multiples est à inventer ... A la tombée de la nuit en toutes saisons, par tous les temps, les regards apparaitraient selon une chorégraphie quasi aléatoire, hasardeuse, imprévisible, jamais la même...ces regards, comme des pensées en mouvement, d'un mur à l'autre, par centaines, toutes uniques, toutes absolument inimitables seraient pour ces étudiants, les passants du moment aussi, les visiteurs d'un soir, d'une semaine ou de plusieurs années, un spectacle sans équivalent, futurs confrères, futures consœurs un jour peut-être, regards intenses, prenants disparaissant, resurgissant en petit ou grand nombre, sources de questionnement, de réponses multiples évanescentes, mais en tout cas de façon certaines ces regards multiples seraient en terrain familier chez eux et à nouveau, restituées de cette manière l'objet de petites ou grandes inspirations si nécessaires pour avancer et chercher, toujours chercher....Leur danse à tous serait d'abord une question suspendue, pourquoi lui, pourquoi elle, et pourquoi pas? Leur danse serait une stimulation pour l'esprit, une interrogation maintenue ou plutôt très exactement l'expression vivante et exacte d'une question sans début ni fin. Les regards ainsi en action si je puis dire ne donneraient pas de réponse définitive, non, ils maintiendraient la pertinence de la question comme un état psychique normal...ici on cherche !

Oui, c'est bien cela! Restitués de cette façon, les regards seraient inspirants et c'est cela qui me parait dans ce projet exceptionnel, qui me semble l'occasion à ne pas rater. Jamais d'aucune manière, ces regards ne pourraient oeuvrer d'une façon aussi libre, avec autant de désinvolture, l'air de rien, l'air de ne pas y toucher, en étant là seulement la nuit, disparaissant aux premières lueurs du jour, sans un seul bruit bien entendu, et seulement la nuit bien sur, les esprits de la nuit accompagnant sans les gêner le labeur sans relâche des étudiants attablés, rivés à leurs études, dans la nuit silencieuse et méthodique....eux dehors, clignotants à peine, lumineux sans excès, ...
Regards-Esprits apparaissant d'une façon toujours unique dans un lieu qui ne les attendait pas à priori mais dans lequel ils ont naturellement trouvé, magiquement, un terrain d'élection comme une évidence.
C'est cela aussi qui me semble merveilleux, infiniment sensationnel, c'est que là, à cet endroit, nous ne soyons pas dans un lieu dédié à l'art mais que précisément ce

soit une expression de la créativité partagée, l'abolition des frontières entre art et science car si vous voulez mon avis cela n'existe pas...nulle part dans notre cerveau, il y a un lieu avec un panneau écrit en grand "Art", puis un autre écris "Science", et pourquoi pas un autre en capitale "Ping-Pong" ? .... Non tout cela n'existe pas, ne peut exister!
Non que tout soit mélangé, non qu'il n'y ai pas un "tout", ni qu'il n'y ait un " un", sans doute, rien de ce genre non plus...
Pour ma part, je pense que ce qui définit l'homme est sa faculté absolument unique d'adaptation par cette plasticité cérébrale qui nous est propre, ce cerveau qui sort de lui même, qui habite ailleurs, se nourrit à l'extérieur de son lieu propre....ce cerveau qui s'extériorise, se déterritorialise sans fin.
Ces regards à cet endroit se sont déplacés par pure adaptation. On les attendait dans un musée. Non ils sont à ECLA... Et ils s' y déplacent sans crier gare, au delà de toutes les conventions par joie et par fantaisie pure, au milieu des vivants, au milieu des étudiants sans se prendre au sérieux, parce qu'ils en ont eu envie tout simplement ... Sans se prendre au sérieux, là est leur vrai consécration !

Un lieu d'art institutionnel ?
Pas question! Et pourquoi faire? Pour dire quoi ? Dans quel but?
Faire les malins, se distinguer ?
Regarder nous comme on a réussi
Hein on a réussi ?
On est au musée, dans la galerie ....
Oh non pas les chercheurs, surtout pas eux.
Eux, ils cherchent, et ils cherchent, solitairement et en équipe....
Les chercheurs ils n'arrivent pas à véritablement trouver comme on l'imagine, c'est a dire définitivement...ils trouvent certes, puis cela ne dure pas longtemps, ça recommence, la question revient...
Oui, elle revient la question...
Alors le musée, la galerie, cela serait mentir, cela serait les anéantir un peu dans leurs formidables courses effrénées comme des astéroïdes, comme ces mouvements des aurores boréales...

Non, moi celui qui les ai vu de mes yeux vus, je les désire sincèrement sur les murs de cet ECLA.
Je veux les voir voler, s'envoler, leur redonner de l'espace, leurs singularités, je veux qu'ils m'échappent surtout car un portait, sachez-le, est une vue de l'esprit, cela n'existe pas, non cela n'existe pas, c'est une question, seulement une question dont la réponse vous la connaissez est à la toute fin du " n ", une nouvelle question exactement lorsque nous voyons apparaitre et disparaître une étoile filante...
Une apparition en disparition
Les deux en même temps comme toujours!
Sans frontière
Oui sans aucune frontière seulement la mienne celle de ma connaissance, de mon

ignorance ....
Souvent face à eux, les yeux dans les yeux, j'ai dis et répété sans mentir que je ne comprenais rien à ce que je voyais, que tout m'échappait...et pourtant que je ressentais leur présence sans rien comprendre vraiment ....

Didier Goupy
Paris le 25 janvier 2016

# *Nulle part dans notre cerveau, il y a un lieu avec un panneau écrit en grand "Art", puis un autre avec écrit "Science"*

*(Norbert Hillaire)*

## I

Si la science trouve sa force originaire dans la recherche de la vérité, l'art et l'esthétique n'en œuvrent pas moins eux aussi du côté de la vérité (comme disait Cézanne : *je vous dois la vérité en peinture*). Mais on sait que la vérité dont il est question dans ce cas ne recouvre pas le même sens : dans le cas de la science, la vérité est du côté de l'exactitude, de la connaissance objective, de la preuve : elle s'accommode mal de l'à-peu-près : et une proposition, un théorème peuvent difficilement être *à peu près* vrais, même dans le cas du principe d'incertitude, ou du théorème d'incomplétude (de Gödel), ou alors on parle de contradictions ou d'*aporie*. La vérité en science s'accommode mal de l'ambiguïté, de l'ambivalence.

Dans l'autre cas, celui de l'art, il n'en va pas de même : pourtant, même dans ce cas, la vérité est une forme de connaissance, mais une connaissance subjective, ou mieux, *intersubjective*.

Proust a plusieurs formules lumineuses à ce sujet quand il évoque ses lecteurs dans *Le temps retrouvé* : « Ils ne seraient pas mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants […], mon livre, grâce auquel je leur fournissais le moyen de lire en eux-mêmes [29]» ?

En ce sens, comme le suggère l'argument d'un colloque organisé récemment par l'association internationale des critiques d'art sur le thème de l'art et de la connaissance, « l'expérience de l'œuvre d'art relève d'une forme de connaissance et

[29] *À la recherche du temps perdu,Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard (folio), 1989, p. 202

plus particulièrement de la connaissance de soi. La connaissance, ici, ne renvoie pas à un savoir dont le créateur serait dépositaire. Elle relève d'une forme de connaissance possible et différente pour chacun à partir de l'œuvre. »
Michel Foucault se demandait si la curiosité de connaître ne devait pas avant tout conduire à « l'égarement de celui qui connaît [30]? » :

Ainsi : « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini […] [31]»

On pourrait dire qu'il n'en va pas différemment de la science, qui n'a de cesse de se mesurer à la démesure des mondes qui échappent à notre perception ordinaire ( les *trous noirs*, par exemple), et d'en découvrir de nouveaux : une neuvième planète, hier, dans notre système solaire. Ainsi, art et science oeuvrent l'un et l'autre à la frontière ténue du connu et de l'inconnu, et l'un et l'autre doivent, comme dit Baudelaire, *sonder l'inconnu pour trouver du nouveau* .

A cela s'ajoute le fait que la technologie, et les technologies numériques en particulier sont venues se rappeler à l'ordre dans les domaines de l'art comme dans ceux de la justement nommée *technoscience* : sans « fermes de calcul », pas de sciences. De même, il est pratiquement impossible à un artiste contemporain, quand bien même il détesterait les « outils » numériques, d'échapper, en un moment quelconque du parcours de son œuvre, au numérique : dans les phases de recherche, de création de production, comme dans celles d'exposition, de diffusion ou de conservation.

Avec une technologie devenue omniprésente, les passages, les rencontres occasionnelles, *les épistémologies concrètes* (comme dit Jean-Marc Lévy-Leblond), sont devenues fréquentes et de plus en plus diverses, enjoignant aux artistes comme aux chercheurs de se regarder autrement, de se regarder l'un et l'autre dans le miroir de leurs incertitudes réciproques, et de leurs limites respectives, mais dans un même monde bouleversé par l'envahissement et l'extension du calcul (en particulier avec les *Big data*) à toutes les sphères de la vie et l'ensemble des domaines d'activité, et en particulier ceux qui ont pour mission la connaissance (ainsi apprend-on qu' Hobsons, acteur majeur des technologies de l'éducation aux États-Unis, vient de racheter PAR Network. Une fondation spécialisée dans l'analyse de données des universités, et la mise en place de modèles prédictifs des comportements des étudiants.)

[30] Michel Foucault, , Gallimard, 1984, p. 15
[31] p. 202

Le résultat de tout cela est étonnant : l'augmentation de l'angoisse, ou au moins de l'incertitude, quant au monde qui s'annonce - à proportion même de l'augmentation des techniques de programmation et de prédictibilité.

C'est cela qui se lit dans les portraits de chercheurs que réalise Didier Goupy, et qui sont comme le rappel que l'art et la science relevaient l'un et l'autre, il n'y a pas si longtemps, des *Ars* ( mécaniques pour « l'art » ou libéraux pour « la science »), et que chercheurs et artistes sont aussi et d'abord des sujets dont la curiosité de connaître qui les anime, est au fond profondément motivée par l'égarement volontaire de celui qui cherche. Un chercheur est d'abord un homme en quête de lui-même au delà de lui-même, même et surtout quand il ose s'affronter aux lois de l'univers qui le dépassent, et un artiste est d'abord un homme qui cherche dans les plis et les replis les plus intimes de sa propre singularité, un signe, une idée, une pensée (*ready-made*, cubisme synthétique,ou *all over*), qui puissent s'affranchir de la contingence d'une vie singulière pour accomplir un chemin non balisé en direction de l'universel.

C'est sur cette arête fuyante, entre sujet et objet, entre forme sensible et pensée pure, entre artiste et chercheur, et à la frontière ténue d'une relation qui les *constitue* l'un et l'autre l'instant d'une photo, dans leur appartenance à un même monde (et les apparente dans leur différence à une même communauté), qu'œuvre Didier Goupy. Ce que nous disent finalement ces chercheurs saisis par Goupy, c'est : « la science, c'est vous ». Et ils constituent en ce sens une formidable leçon de modestie en même temps qu'une invite à faire science *ensemble*.

## II

Ce qui distingue l'art de la photographie chez Didier Goupy, c'est donc un certain rapport à la forme et à la pensée, à la pensée de la forme comme à la forme de la pensée, une certaine manière de convertir le sensible (lumière, grain de la peau, texture de l'image, plis baroques du visage) en intelligible, de renverser les hiérarchies du sujet qui prend la pose, et du photographe qui enregistre cette pose, qui la saisit. Chez Goupy, la capture de la personne à un instant donné, au confluent d'une lumière, d'une matière et d'un « état mental » (comme disent les cogniticiens), n'est qu'un « étant donné », qui appelle une suite, comme dans les syllogisme de la science, une relance du jeu de la prise et de la déprise, du saisissement et du dessaisissement : car le paradoxe est que pour être saisi dans sa vérité, celui qui est photographié doit exister, et exister, c'est se désister, se dessaisir de soi, sortir de soi (le fameux *je est un autre* rimbaldien). C'est se projeter dans le regard de l'autre.C'est se projeter vers le dehors, comme le spectateur de cinéma qui laisse sa conscience voyager hors de lui, dans le flux narratif qui se déroule devant lui, sur l'écran. Cette extériorisation du sujet photographié, rendue possible par la relation intersubjective étrange qui s'établit alors entre le photographe et son sujet, est aux antipodes de l'ordre photographique commun : la photographie,

habituellement, fige et objective celui qu'elle saisit ; avec Didier Goupy, au contraire, l'acte photographique devient un processus de subjectivation, qui vivifie, dynamise, et laisse venir à même la surface du visage et de sa lumière, cette étrange alchimie jamais en repos, que l'on appelle le « moi ».

Cependant, il ne s'agit pas d'une révélation : pas de moi profond caché derrière l'apparence que nous nous donnons : plutôt un art étrange de manifester la profondeur des êtres à même leur surface, de les confondre ou de les fondre l'une dans l'autre. De donner le tempo de ce mouvement profond que nous sommes - à même la fixité de l'image photographique. Un peu comme dans la peinture de Rodin, qui savait imprimer le sens du mouvement à l'immobilité et la dureté du Bronze.

En ce sens, Goupy est un chercheur, un homme qui avance à l'aveugle vers cela même qui nous échappe : la vérité profonde de chacun. Et qu'il atteint pourtant dans une étrange épiphanie de la lumière qui vient se poser à même l'être qui la fait advenir autant qu'elle le produit. Comme une écriture en suspens sur l'énigme de cette étrangeté à nous-mêmes et aux autres qui nous anime. « J'essaye de remonter le cours du temps, retrouver la jeunesse du regard, une intention sans âge à l'intérieur de l'être.
Et cela me semble devenir " réel " quand j'éprouve tout simplement le sentiment de sa présence. Présence à soi même et présence au monde. Pour réussir à capter cette image tant désirée, je mets en place un protocole à chaque fois recommencé. Chaque séance est absolument unique.
J'accorde une importance considérable à la façon dont je peux permettre à l'autre en face de pouvoir concentrer son esprit sur ce qu'il voit de moi, presque comme si c'était lui, elle qui me photographiait ».

Avec Goupy, nous sortons de la logique de l'identité qui prévaut communément (A est A), et nous passons dans la logique du prédicat (A est A', A",etc.) : l'être, c'est son devenir. Cette limite, cette frontière, qui sépare le soi et l'autre, l'être et le devenir, est aussi celle qui sépare le savoir du non savoir, ou plutôt le savoir objectif et le savoir en première personne. Et cette relation étrange à la pratique photographique entendue comme une recherche se vérifie d'autant plus dans le cas de ces portraits de chercheurs scientifiques qu'il compose depuis quelque temps.

Après la photo ethno, après la photo des politiques (tous les mêmes), est venu le temps de la photo de science, de la science en personne, telle qu'elle s'incarne dans le regard de ceux qui la font. Ce faisant, Goupy touche au centre névralgique de notre temps (si l'on admet que la grande question de notre temps est celle du savoir en première personne, la question des processus de subjectivation, en un temps qui voit les technologies de la calculabilité étendre leur empire jusqu'au contrôle et au profilage des goûts, des désirs, des émotions, de l'individu consumérisé jusqu'à l'absurde).

notre temps est marqué non seulement par l'abstraction des modèles, des pouvoirs de contrôle qui orientent le cours du monde, mais aussi par l'incertitude qui se montre et même se démontre au cœur même des sujets supposés savoir. Et qui se traduit par une incroyable aspiration envers l'épaisseur et la chair du monde, contre justement l'abstraction des modèles. Notre temps appelle un retour aux choses mêmes, et si la science avance par les chemins de l'universel, de l'objectivité de la preuve, et à travers le réductionnisme nécessaire des langages formels, elle ne réussit pas, ou mal, à rendre compte de la complexité et de l'épaisseur sensible des choses. Seul l'art, l'amour, atteignent à cette complexité non calculable. Et cela, non seulement les grands chercheurs le savent, mais c'est la force même qui les anime depuis toujours. Une force qui les anime, et que Didier Goupy à mettre en lumière.

A travers ses portraits de chercheurs, ce que nous dévoile Goupy, c'est la vérité de la science, qui se voit, qui se lit dans le regard de ceux qui la font. Que de grands savants témoignent ainsi, en première personne, exposés au regard du commun, des limites de la science en troisième personne, dans l'humanité et l'humilité de leur regard même, est au fond un gage ou un signe d'espoir : ce que nous disent ces regards, c'est : « nous n'en savons rien », et dans l'aveu même de cette impuissance ou de cette limite, c'est : continuez, il faut tracer votre route à l'aveugle , vers ce que nous ne savons pas.

## III

Ces regards sont une invitation à ne pas renoncer aux exigences de la pensée, de la raison, et c'est pourquoi ils appellent autre chose qu'une mise en visibilité, une mise en image dans les lieux consacrés de l'art, de l'exposition et du musée (y compris le musée des sciences).

Car ces portraits participent d'une esthétique, mais cette esthétique ne procède en aucun cas de cette mise en image (du monde de la science), mais d'une mise en *intelligibilité* des relations entre un chercheur et un domaine de recherche, entre une *mathesis universalis* et une *mathesis singularis*.

On est parfois étrangement privé de « visible », en ces temps de recouvrement généralisé des relations humaines par les images, et leur circulation instantanée et planétaire. Comme dit Régis Debray, c'est à la fois une vie et une mort de l'image annoncée et à laquelle nous sommes conviés chaque jour, comme au dernier repas des justes.

Pourtant, nous n'y voyons rien, pas *d'imago mundi* qui se profilerait à l'horizon de plus en plus imprévisible du siècle qui commence, et singulièrement dans les lieux de science, tels le Plateau de Saclay (et c'est pourquoi, on multiplie les portes ouvertes, sur les laboratoires, les médiations culturelles assistées par dispositifs multimédias de toute sorte). Pourtant, en un temps qui voit ressurgir les vieux

démons de l'obscurantisme dans les formes radicales que l'on sait, ce n'est pas seulement le *voir* qui est en cause, comme preuve, c'est aussi le savoir et l'esprit, au sens de *Kultur*, un savoir incarné dans le visage de celui qui sait et qui doute, qui trouve et qui cherche, moins en forme de *représentation*, qu'en forme de *manifestation* d'un visible qui révélerait en creux et comme par défaut la puissance de l'invisible.

Comme une inscription corporelle de l'esprit dans le regard de celui qui cherche.

Si, avec Goupy, les frontières de l'art et de la science se déplacent, si le chercheur devient artiste (en se réfléchissant dans l'œil du photographe) et l'artiste un chercheur, il convient aussi de déplacer les frontières des lieux et des non-lieux de l'art et de la science pour mettre en exposition ces portraits selon la logique propre qui les anime, et qui est justement celle d'un déplacement des frontières.

La mondialisation, les réseaux, la disparition des frontières de la connaissance et de la science, la folie de la reproduction illimitée des images, ont réactivé paradoxalement le souci du lieu, du territoire, des milieux et espaces concrets (au sens que les latins donnent à ce mot d'un *cum crescere* ; celui d'un processus, d'un devenir, d'un *croître ensemble*)

C'est ce dont témoigne, du *land art* jusqu'à toutes les formes innombrables de l'art dans l'espace public, le rappel de cette relation native et immémoriale qui existe dans toutes les cultures entre l'œuvre et le lieu. Les artistes avec ces œuvres nous disent en somme ceci, c'est que le lieu n'est pas seulement abri de l'œuvre (comme il l'est devenu avec la modernité et les musées). Plus profondément, l'œuvre invente le lieu et le lieu invente l'œuvre.

Et c'est pourquoi, s'il y a bien un lieu où ces portraits devraient prendre place c'est sur le lieu de leur événement même, la où la science se fait, sur le plateau de Saclay. Comme la science est un laboratoire en permanente ébullition, une vie en mouvement, le photographe-chercheur s'est entouré des compétences d'un spécialiste de l'intelligence artificielle dont le laboratoire est installé à Saclay (l'INRIA), Michel Baudouin-Laffont, pour présenter ces portraits sur un mur d'images vivant, dans lequel, comme dans la vraie vie, les événements, les êtres et les choses vont et viennent, apparaissent et disparaissent.

Norbert Hillaire, Nice, 24 janvier 2016

# Arthur Grand

Cher Arthur,

Ce que vos photos disent est à l'image de ce que votre personnalité dégage : une impression de mystère, de la retenue, et une immense curiosité sur le monde, et sur les autres.

Cela se traduit entre autres, dans votre travail, par le sens et le goût des limites entre l'infiniment grand et l'infiniment petit qui est à l'œuvre dans vos tasses de thé devenues planètes, et la manière dont ces deux polarités de la pensée , de la science (de l'astrophysique aux nanosciences), mais aussi de l'art (de l'esthétique minimaliste du *less is more* aux débordements infinis du baroque, de l'art des miniatures aux installations géantes de Christo , et également si l'on accorde que tout art est aussi, d'abord, sans doute, un trouble, un jeu sur les échelles, une audace assumée de ce qui n'est pas à l'échelle : c'est tout l'art de Lichtenstein ou d'Andy Warhol, mais aussi d'Anish Kapoor, ou de Ron Muek).

Avec la photo, cette mesure de la démesure (ou cette démesure de l'ancienne mesure de l'œil humain en qui consiste la photo) a pris un tournant décisif, grâce à la possibilité de voir ce que l'œil humain ne voit pas à son échelle : combien de figures devenues des abstractions d'avoir été saisies en très gros plans, combien d'abstractions trouvées à même la réalité la plus ordinaire de tous les jours. Dans la rue par exemple, ou dans ces lieux intermédiaire entre le dedans et le dehors

Le rue, pour qui sait l'arpenter, la regarder et la lire est ainsi devenue, non seulement une réservoir de mystère, de secrets, d'indices et de signes (qui ne sont pas si loin des hasards objectifs des surréalistes, et j'ai toujours aimé dans Nadja, le roman de Breton, la coexistence des photos de rue, de maisons, de lieux et de tiers-lieux, comme support ou cadre d'un des plus étrange récits amoureux produits au XX siècle.

Vos phots nocturnes d'immeubles sont de la même lignée, on y attend, comme s'il s'agissait d'un plan fixe de cinéma, l'événement, la promesse de l'événement, mais cet événement ne viendra pas, restera définitivement hors-champ, dans une sorte de présence-absence qui augmente encore l'aura de mystère qui se dégage de ces lieux que vous photographiez, lieux qui semblent vous avoir saisi, ou tenu en haleine – comme dans un film policier – plus que vous n'avez réussi à les capturer. En ce sens l'esthétique de la photo que vous pratiquez est comme habitée par la mémoire ou la connaissance intime du cinéma que vous ne pratiquez pas, je crois. Je diras presque que c'est du cinéma à l'arrêt, du cinéma en puissance ou en suspens (et après tout avec les Straub, mais aussi avec la photo-vidéo d'un Bill Viola, n'entrons-nous pas dans cet étrange dépassement des limites ténues qui

séparent le monde à l'arrêt du monde en mouvement, les frontières du mobile et de l'immobile : la relativité et toute la science contemporaine de l'espace et du temps ne nous ont-elles pas justement appris à nous défier de nos impressions et de nos perceptions spatio-temporelles, qui sont, là encore, une question d'échelle ?)

Ce jeux sur les limites, sur les frontières s'exercent aussi sur votre approche du bondage japonais, ou même de l'homosexualité telle que vous la saisissez : dans l'un et l'autre cas, nous ne sommes ni dans un voyeurisme malsain, ni dans une sublimation esthétisante de la transgression des limites, ni dans de l'érotisme : ou alors dans un érotisme particulier, celui que vise Georges Bataille dans son livre éponyme , quand il écrit que « l'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort ». Et c'est de cette tension entre éros et thanatos, qu'il est question dans ces deux séries de photos, comme si le monde que vous habitez et que vous aimez était éternellement tendu entre le désir de s'ouvrir (aux autres, à a vie, à l'infini, à l'ailleurs), et celui de se fermer (vers on ne sait quel secret, quelle part maudite, quelle intériorité qui est aussi le creuset, l'atelier intime de votre inspiration artistique) : c'est cette tension entre la vie et la mort que l'on éprouve à regarder vos photos de corps ligotés ou emportés dans le jeu étrange de pratiques sexuelles borderline. Comme si quelque chose d'une ouverture depuis cet enfermement visible même se produisait quelque part entre la réalité de ces corps et l'image elle-même que vous en produisez , qui n'est pas si loin de ce que Barthes appelle le punctum. Cette ouverture dont je parle, qui invite à persister dans le regard que nous portons sur vos photos, avec du temps, on pourrait dire qu'elle dit la vérité de ces corps saisis dans votre objectif.

Bien à vous,

Norbert Hillaire

# Michel Guérin

## *Reprises*[32]

### *(Hommage-montage pour Michel Guérin, à partir de son colloque, Les limites de l'œuvre*[33]*, Aix-en-Provence, 2006)*

Repartons de ce texte argument du colloque « les limites de l'œuvre », cette question des limites qui habite et qui hante toute la philosophie de Michel Guérin, et même sa vie, ou son obsession vitale de l'affect dans le concept : cet argument est une invitation à penser permanente, à laquelle les actes de ce colloque apportent sans doute des réponses, mais les questions et les enjeux de ce colloque n'en demandent pas moins d'être incessamment relancés, comme une exigence à laquelle artistes et sciences de l'art ne sauraient se dérober. A mes yeux, ces questions doivent donc être reprises sans cesse : ce texte s'appuie sur certains extraits (apparaissant ci-dessous en italique) de l'argument du colloque organisé par Michel Guérin sous le titre « les limites de l'œuvre », et développe à partir de ces extraits un texte second, lui-même étayé sur d'autres textes, qui viennent jouer ici comme autant d'intertextes destinés à ouvrir la question des limites de l'œuvre au delà d'elle-même selon le modèle d'une connaissance par le montage, qui nous semble en résonance avec les motifs profonds ce colloque même.

*« Jamais peut-être on n'a déployé autant d'efforts pour tenter de définir l'œuvre, que depuis qu'elle n'est plus inscrite d'office dans une sémantique de la révélation, ni repérable au bout d'une logique de la transgression : il ne va pas de soi en effet qu'elle déclare la vérité et il n'est pas évident qu'elle puisse exciper des ressources de sa forme pour contester le fait accompli du monde comme il va.*

*Outre que la notion d'œuvre subit peut-être le discrédit qui frappe l'esthétique, il faut admettre que sa phénoménologie traditionnelle – l'évidence énigmatique d'un unum per se – se trouve battue en brèche, et depuis longtemps, par des modes d'existence qui démolissent sa consistance propre. Il s'agit non seulement des effets en chaîne de la reproductibilité technique et de toutes sortes de métissages (en gros, le multimedia), mais encore de l'extension, apparemment sans limites, des ressources techno-matériologiques et surtout conceptuelles et sociétales dont l'art s'est emparé, rendant poreuses, pour ne pas dire caduques, frontières et définitions. L'œuvre est moins subversive qu'indéfinie, comme si elle organisait son aporie et assumait son indétermination en jouant de son propre* débordement.

*Si elle ne s'identifie plus à une chose d'une espèce singulière, promise à la durabilité et à la reconnaissance par le jeu des réceptions et des interprétations, de quelle valeur, autre que*

---

[32] Ce texte a été publié en ligne dans le cadre d'un hommage à Michel Guérin.

[33] Dirigé par Michel Guérin, Pascal Navarro, Édité par le Laboratoire d'étude en sciences des arts, Espaceculture Marseille , Presses Universitaires de Provence, Théorie et pratique des arts (2007)

*marchande, l'œuvre peut-elle témoigner ? Comment, à quoi, dans quelles conditions identifions-nous une œuvre ? Quelles relations celle-ci noue-t-elle avec l'existence, les institutions, le droit, la mémoire et le temps ? Le parti pris d'actualité extrême d'un grand nombre de réalisations vaut-il renonciation à toute vie transhistorique ? L'art ne montrerait-il pas les symptômes du « présentisme » propre à notre époque ? Jusqu'à quel point l'œuvre peut-elle tolérer la contamination du monde de la communication et de la publicité ? Comment les différents arts (ceux, surtout, qui proviennent du « système » moderne des « beaux-arts ») vivent-ils aujourd'hui leur voisinage ? Dans quelle mesure leurs expériences poïétiques et leurs productions méthodologiques et théoriques sont-elles comparables ? Entendent-ils les mêmes choses sous les mêmes mots ? L'art post-métaphysique ne renonçant pas à la théorie, où, comment, pour quoi et par qui celle-ci se construit-elle ? Telles sont quelques unes des questions que ce colloque se propose d'élaborer en croisant les points de vue.*

Depuis ce colloque, ces questions n'ont pas cessé de revenir avec insistance dans la réflexion théorique à propos de l'art contemporain. Elles sont devenues comme le motif récurrent de ses œuvres, en même temps qu'elles n'en finissent pas de nourrir les échanges de plus en plus complexes et diversifiés qui se produisent entre théorie et pratiques artistiques.

Ces notes viennent donc en écho à certaines propositions de Michel Guérin, formulées dans le cadre de ce colloque, ou ailleurs. Elles procèdent ainsi d'un jeu de miroirs qui vient prolonger notre rencontre, s'il est vrai que les questions difficiles posées par ce colloque, appellent moins des réponses, que des mises en résonnances fragiles, ou des mises en écho lointaines – échos que j'ai cru pouvoir trouver pour une part aussi dans quelques textes d'auteurs fréquentés par Michel Guérin et moi, dont la pensée ou certaines formules se sont imposées en toute logique dans ce texte dédié au travail de Guérin, et que j'ai copiées-collées sans vergogne.

Elles sont tantôt tirées de textes en construction, tantôt rédigées à propos des expériences artistiques que je réalise sous le nom de photomobiles, en particulier dans la série « lignes de fuite » (2012), au moyen de mon *Iphone*. J'ai conscience qu'en donnant à lire ainsi, le *making off*, de mon propre travail, je m'expose, au pire sens de ce mot, mais tant pis.

A la fin sans fin de ces réfléchissement spéculaires au travers de miroirs plus ou moins savants (parce qu'ils savent ou espèrent qu'on les regarde, comme dit Cocteau), on pourrait craindre un jeu à somme nulle, le jeu d'une époque qui en a décidément fini avec les manifestes et les certitudes des engagements militants, et qui semble se fourvoyer *ad nauseam* dans les platitudes de l'indéterminé, du relativisme, du « présentisme », de « l'indéfini » , comme dit Michel Guérin.

**En direction de l'incalculable**

S'il est d'usage d'affirmer l'incalculabilité de l'art contre la prévisibilité et la calculabilité de la science, on assiste aujourd'hui à un étrange renversement : par leur dissémination et leur accélération même, les prochaines révolutions scientifiques et technologiques sont devenues, comme les arts, elles mêmes impossibles à prévoir.)

Mais on peut voir dans cette indétermination autre chose : les conditions d'une ouverture en direction du futur le plus enjoué et le plus improbable encore, un éveil du possible, l'appel d'un moment étrange et secret où les choses ne seraient pas encore à leur place, et où, en ces temps post-métaphysiques et un peu minables, l'art et le monde contemporain ne se contenteraient plus du ressassement infini et mélancolique de la modernité et du répertoire inépuisable des formes qu'elles nous a léguées.

Valéry :

« Quand mon esprit n'est pas gêné dans sa liberté, et qu'il s'arrête de soi même sur quelque objet qui le fascine, il croit le voir dans une sorte *d'espace* où, de présent et d'entièrement défini, cet objet retourne au possible... Et ce qui me vient à la pensée m'apparaît assez vite comme un « spécimen », un cas particulier, un élément d'une variété d'autres combinaisons également concevables (...), une *facette* d'un système d'entre ceux dont je suis capable. »[34]

Cette ouverture en direction de l'incalculable doit beaucoup à Michel Guérin, qui, s'il est très réservé quant à une certaine *doxa* des nouvelles technologies dans l'art et des arts numériques en général (qui ne véhiculent parfois qu'une nouvelle version de l'académisme), ou quant aux relectures ou aux postures visant à déconstruire ou à « affirmer » les puissances de la modernité (façon Badiou), n'en a pas moins cherché et œuvré à la construction des outils conceptuels les plus innovants pour tenter d'aborder ces questions sous un jour différent, à l'attention de ses amis, de ses collègues et de ses lecteurs.

J'ai rencontré Michel Guérin quand je suis arrivé à Nice il y a dix ans ; Michel Guérin fut alors un de ceux qui ont contribué à maintenir l'exigence de penser ce qui vient avec « en gros, le multimédia », non seulement comme une exigence fondée à mes yeux, mais à la maintenir intacte : en état de veille critique permanente.

**Exactitude et connaissance par le montage**

« Mallarmé à qui Valéry, alors étudiant à Montpellier, écrit le 18 avril 1891: "une dévotion toute particulière à Edgar Poe me conduit alors à donner pour royaume au poète l'analogie. Il précise l'écho mystérieux des choses, et leur secrète harmonie,

34 *Fragments des mémoires d'un poème.*

aussi réelle, aussi certaine qu'un rapport mathématique à tous esprits artistes, et comme il sied, idéalistes violents...

Alors s'impose la conception suprême d'une haute symphonie, unissant le monde qui nous entoure au monde qui nous hante, construite selon une rigoureuse architectonique, arrêtant des types simplifiés sur fond d'or et d'azur, et libérant le poète du pesant secours des banales philosophies, et des fausses tendresses, et des descriptions inanimées."

En assemblant ainsi des textes à la manière d'un *cut-up* de Bryon Gysin et William Burroughs, j'imagine une *connaissance par le montage*, appliquée à l'hétérogénéité des mondes et des sciences de l'art, connaissance appareillée par les méthodes et la pensée du cinéma, mais dont la réflexion sur l'art contemporain pourrait peut-être tirer profit, dans la suite d'Aby Wartburg et de Didi-Huberman (c'est ce que fait en un sens un philosophe comme Patrice Maniglier aujourd'hui). Manière de rendre *aussi* hommage à une forme de connaissance que les temps actuels semblent avoir remisé dans les archives de la modernité, comme relevant d'une esthétique avant-gardiste dépassée (Eisenstein, la dialectique, etc.). Mais avec Guerin, la « haute » Modernité n'est jamais très loin, et avec elle, l'écrivain, le philosophe-artiste ou l'artiste-philosophe.

On devrait alors considérer ces « montages » comme autant d'*épiphanies*, au sens que la Modernité justement a pu donner à ce mot, à travers Joyce, ou Nietzsche. Soit des objets qui ne se révéleraient dans la plénitude de leur rayonnement et de leur évidence que dans cette insistance du regard et de la pensée à y revenir (ou dans l'insistance de ceux-ci à faire retour), à les relancer et à s'y arrêter suffisamment cette fois pour qu'ils fonctionnent à peu près à la hauteur de ce qu'elles sont : des éclats de langage (*Finnegan's Wake*, « une gigantesque épiphanie du langage humain , pour permettre de regarder avec un regard neuf et surpris pas tant les choses, que les mots », nous dit Paolo D'irorio, et les épiphanies nietzschéennes, des concentrés heuristiques, prélude à un « nouveau scénario cognitif ») : épiphanies paradoxales propres au monde moderne et contemporain, qui ne sont pas tant la manifestation d'une divinité, que d'une énergie, ou d'une ligne de fuite traversant les frontières du texte et de l'image, de la connaissance philosophique et de l'expérience vécue.

Nietzsche : « son de cloche, le soir à Gênes - mélancolique, effroyable, enfantin. Platon : rien de ce qui est mortel n'est digne d'un grand sérieux. »

« Joyce, nous dit Paolo D'irorio, a utilisé le terme d'épiphanie pour se référer à ces moments d'intuition soudaine où le sens d'un objet se révèle au sujet connaissant ou bien lorsqu'un événement ranime un souvenir enseveli dans la mémoire qui vient se manifester dans tous ses détails et avec toute les émotions qui lui sont liées »

Joyce :

« Par épiphanie (Stephen) entendait une soudaine manifestation spirituelle,

Ces épiphanies sont sans doute loin de nous aujourd'hui, car, loin de l'instant qui en elle se révèle, et s'ancre dans le souvenir qui reviendra. Il y a un accord parfait entre l'instant et la pensée qui se construit dans le temps, entre l'instant et l'œuvre tout entière, et l'épiphanie joycienne ou nietzschéenne, irradie sur l'œuvre, comme une pulsation ou un spasme qui se réfléchit par vagues d'un moment à l'autre d'une vie, d'un moment à l'autre de l'œuvre.

Nietzsche : « Dans l'épiphanie, l'œuvre se *cristallise.* »

Calvino, dans ses "leçons américaines"[35]:

"Le goût de la composition géométrisante, dont nous pourrions retracer l'histoire en parcourant la littérature mondiale à partir de Mallarmé, repose sur l'opposition ordre/désordre, fondamentale dans la science contemporaine. L'univers se défait en un nuage de chaleur, il se précipite sans rémission dans un tourbillon d'entropie, mais ce processus irréversible fait apparaître des zones d'ordre, des portions d'existant qui tendent vers une forme, des points privilégiés d'où l'on croit apercevoir un dessin, une perspective. L'oeuvre littéraire est une de ces menues portions en quoi l'univers se cristallise, prend forme, acquiert un sens qui n'est nullement figé, ni définitif, ni raidi dans une immobilité minérale, mais aussi vivant qu'un organisme : le cristal pourrait servir d'emblème à une constellation d'écrivains aussi différents que Valery, Pessoa ou Borgès. »

Le « présentisme », ou l'extrême actualité de l'œuvre contemporaine, porte au contraire un autre rapport au temps, une forme de déphasage temporel. Avec 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* », d'où une esthétique elle-même en déphasage constant avec les œuvres.

35 Italo Calvino, *Leçons américaines, aide mémoire pour le prochain millénaire*, Gallimard 1991.

**Œuvre, objet, processus – et après ?**

*Outre que la notion d'œuvre subit peut-être le discrédit qui frappe l'esthétique, il faut admettre que sa phénoménologie traditionnelle – l'évidence énigmatique d'un unum per se – se trouve battue en brèche, et depuis longtemps, par des modes d'existence qui démolissent sa consistance propre. Il s'agit non seulement des effets en chaîne de la reproductibilité technique et de toutes sortes de métissages (en gros, le multimedia), mais encore de l'extension, apparemment sans limites, des ressources techno-matériologiques et surtout conceptuelles et sociétales dont l'art s'est emparé, rendant poreuses, pour ne pas dire caduques, frontières et définitions. L'œuvre est moins subversive qu'indéfinie, comme si elle organisait son aporie et assumait son indétermination en jouant de son propre débordement.*

C'est un autre thème récurrent : celui de « la destitution des modes d'existence qui définissaient la consistance propre des œuvres », en particulier par le jeu assez convenu et même daté de substitution des « processus », ou des « œuvres-événements » aux « œuvres-objets ». Bien sûr, les œuvres ne sont jamais réductibles à des objets (et l'objet dans l'œuvre n'est jamais la garantie de la consistance de celle-ci), et elles ne l'ont jamais été, mais cette destitution de l'objet dans l'économie immatérielle des signes et des images, de la réalité virtuelle, ou, d'un art « à l'état gazeux » à travers les réseaux sociaux, a quelque chose de faux : jamais autant qu'aujourd'hui, *le parti-pris des choses*, comme disait Francis Ponge, n'aura été aussi fort : c'est le paradoxe de l'art à l'état gazeux: il voulait l'échange, la communication planétaire, le flux ininterrompu des performances en réseau comme un *work in progress* digne du bon vieux temps des avant-gardes, mais le monde lui répond : nous voulons du concret – parce que le concret, c'est justement, étymologiquement, ce *cumcrescere*, ce croître ensemble des êtres, des mots et des choses qu'ignore l'art numérique en général dans sa volonté de résistance à l'institution (mais auquel s'intéresse plus que jamais, et c'est là la seule vraie raison de s'inquiéter et d'espérer en même temps, les industries numériques - qui sont et seront de plus en plus des industries de la « concrétude », avec *l'internet des objets* par exemple, même si une certaine *doxa* associe toujours le numérique à l'immatériel). Nous voulons voir des œuvres et même des chefs d'œuvre signés par de grands artistes, nous dit le public, et jamais les files d'attente des grands musées n'auront été aussi longues. Y compris pour aller admirer, dans une sorte de Duchampisme Généralisé, une machine à écrire Olivetti comme objet-relique du XXème siècle, promue au rang de chef d'oeuvre par les conservateurs avisés du Moma de New York.

*Si elle ne s'identifie plus à une chose d'une espèce singulière, promise à la durabilité et à la reconnaissance par le jeu des réceptions et des interprétations, de quelle valeur, autre que marchande, l'œuvre peut-elle témoigner ? Comment, à quoi, dans quelles conditions identifions-nous une œuvre ? Quelles relations celle-ci noue-t-elle avec l'existence, les institutions, le droit, la mémoire et le temps ? Le parti pris d'actualité extrême d'un grand nombre de réalisations vaut-il renonciation à toute vie transhistorique ? L'art ne montrerait-il pas les symptômes du « présentisme » propre à notre époque ?*

Ce qui est en cause dans une certaine expression artistique contemporaine, c'est en effet le solipsisme d'une œuvre qui se piégerait dans le mouvement même d'adhésion forcenée au temps qui la porte, dans son parti pris d'actualité extrême (sous peine de se voir accusée de *ringardisme*, cette maladie honteuse de notre époque) ; et ce parti pris d' actualité absolue finit par la fermer à toute possibilité d' appropriation transhistorique : œuvre solipsiste qui ne trouverait plus dès lors son sens ailleurs qu'en elle-même et serait à elle même son propre modèle absolument ressemblant aux images de son époque ( une ressemblance qui admet toutefois la part maudite d'une dissemblance édulcorée, sous un autre nom : la *personnalisation* – des voitures ou des vêtements par exemple : une dissemblance sous contrôle en somme) : œuvre-caméléon, donc, et accordée au narcissisme d'une époque qui exige des humains qui l'habitent qu'ils ne soient eux-mêmes qu'en tant que zombies se conformant aux prescriptions des marques mondiales et de leurs images, ces formes dévoyées de l'universel.
La question, se demande ainsi Daniel Bougnoux, « devient celle de savoir dans quelle mesure cette autoréférence, passagère et historiquement datée, peut faire abstraction des anciens paramètres de l'adresse, de la fonction ou du lieu ; ou jusqu'à quel point une œuvre se laisse détacher d'un contexte, d'un territoire, ou de l'écosystème d'un *site*. ». Vieux débat, constamment rajeuni par Guérin, sur un universel en prise avec le corps, la culture, le lieu, un universel à même la chair du monde (son texte sur la danse).

On retrouve cette même question sous la plume d'Augustin Berque, à partir de la critique de ce qu'il nomme « le métabasisme », et qui est l'autre nom de cet autisme contemporain qui croît pouvoir fonder l'œuvre d'art sur la seule affirmation de ses « mondes propres ».

« Qu'est-ce que le métabasisme, se demande Berque ?

C'est considérer que la mondanité (*alias* le social, ou le signe, ou la culture) se nourrit d'elle-même, comme un dessin d'Escher. Le monde n'a donc plus de base : il flue dans le néant. Et de ce fait, comme le montre fort clairement la philosophie de Nishida, « *toute chose se détermine elle-même sans base (mukiteiteki ni) c'est-à-dire qu'elle tient son être propre de son autodétermination même* », ce qui vaut entre autres pour l'œuvre d'art.

Or le métabasisme est faux. Il implique une impossibilité qui a été démontrée doublement, tant logiquement que mathématiquement, par les thorèmes de Gôdel : *on ne peut construire de proposition p énonçant la consistance d'un sustème S, telle que p appartienne elle –même à S*

Autrement dit, le monde, pour être monde, a besoin de la terre pour fondement, c'est-à-dire comme référent extérieur à lui-même. C'est là ce que Heidegger dit à sa manière obscure. Mais allons plus loin. Que ce soit dans sa version poétique (le *Streit* heideggérien) ou dans sa version scientifique (les théorèmes d' incomplétude et d'indécidabilité), le principe qu'un monde (un ensemble, un système, un domaine) a besoin pour être tel d'un fondement extérieur à lui-même, en ce qui nous concerne ici, invalide radicalement l'idée moderne que le champ de l'esthétique pourrait s'autonomiser par rapport au champ des autres valeurs humaines. En d'autres termes, le Beau ne peut-être tel que dans un rapport fondateur avec le Bien et le Vrai. Et réciproquement. Corrélativement, le sens profond de l'œuvre d'art est d'établir et magnifier ce rapport. [36]»

Valéry, dans ces *fragments de mémoire d'un poème*:[37]

« Je tente involontairement de modifier ou de faire varier par la pensée tout ce qui me suggère une substitution possible dans ce qui s'offre à moi, et mon esprit se plaît à ces actes virtuels, à peu près comme l'on tourne et retourne un objet avec lequel notre tact s'apprivoise. C'est là une manie ou une méthode, ou les deux à la fois : il n'y a pas contradiction. Il m'arrive devant un paysage, que les formes de la terre, les profils d'horizons, la situation et les contours des bois et des cultures me paraissent de purs accidents, qui, sans doute, définissent un certain site, mais que je regarde comme si je pouvais les transformer librement, ainsi qu'on le ferait sur le papier par le crayon ou par le pinceau. »

On peut poser la question autrement. Comment faire œuvre, c'est-à-dire distinguer et « transformer librement » un objet dans la masse indistincte des signes et des images qui constituent l horizon visuel de notre perception, dès lors que, loin d'être un pur accident, cet horizon est calculé et saturé de signes ? Comment continuer à imaginer et concevoir une image du monde et la fixer, en tant qu'œuvre, quand il est devenu de plus en plus difficile d'*imaginer en l'absence des choses,* « les yeux fermés ». Où sont les limites entre le monde devenu art et artifice, et l'œuvre, confrontée à ce monde dans le quel il lui est devenu de plus en plus difficile de faire sens, tant ce « faire sens» s'est désormais fait *doubler* par le « faire-signe » des médias de masse ? C'est cette aporie que souligne Michel Guérin dans l'argument de ce colloque : Jusqu'à quel point l'œuvre peut-elle tolérer la contamination du monde de la communication et de la publicité ?

---

[36] Augustin Berque, « l'Art et la terre sous le ciel »l, in *Ecosystèmes du monde de l'art*, hors série Art Press, direction Christophe Khim, Norbert Hillaire, Catherine Millet, 2001

[37] *Fragments des mémoires d'un poème*, Oeuvres, 1, 1937. En général, c'est à cette édition dans la Bibliothèque de La Pléiade que nous revoyons, ainsi qu'à l'édition des Cahiers du CNRS.

## La solution Lichtenstein : un nouvel emploi de l'espace

Il faut donc tirer l'œuvre vers un nouvel « emploi de l'espace », plutôt que de la contenir dans les limites d'un simple « emploi du temps », assujetti au *turn over* des produits de l'industrie et à leur obsolescence, étant donné cette puissance de neutralisation de l'espace (et aussi bien, d'abord, l'espace de l'œuvre), que Guérin nomme « présentisme », et qui étaient au centre du colloque « les limites de l'œuvre » ?

Lichtenstein :

« Lorsque je me plonge dans le tableau, je le considère comme une abstraction. De toute façon, la moitié du temps, il est à l'envers quand je travaille »(1964)

« Je mets la toile de biais ou à l'envers pour me débarrasser de l'illusion de l'espace, de façon à oublier ce qui va à l'arrière-plan et ce qui vient vers le premier plan (….) Quand je pense que c'est bien , je la remets à l'endroit et je la regarde » (1991).

Cette raison élargie (Marion) de l'œuvre serait comme une raison des formes extensives et grossies (comme chez Lichtenstien par exemple). Lichetenstien n'a pas fait autre chose en effet dans le traitement qu'il applique à la culture et aux images pop. Il agit, en les épurant, les effaçant, en les abstractisant - et les retire chemin faisant au delà du temps, en elles-mêmes , dans leur *forme durable, pérenne.*

Lichtenstein : « les significations du pop art sont très immédiates, instantanées, et disparaitront. C'est quelque chose d'éphémère. Et le pop art se sert de cette « signification », qui n'est pas supposée durer, pour vous détourner de son contenu formel. La **position formelle** que j'adopte dans mon œuvre deviendra plus claire avec le temps »

Si Lichtenstein consacre autant d'énergie à ce qu'il appelle l' »unification » de la surface du tableau, pour atteindre « l'espèce d'archétype la plus dire qui soit », c'est pour compenser un sujet qu'il a lui même choisi pour son caractère évanescent, transparent (Camille Morineau, commissaire de l'expo Lichtenstein à Beaubourg).

## L'artiste à l'épreuve d'une nouvelle responsabilité des formes

*Jamais peut-être on n'a déployé autant d'efforts pour tenter de définir l'œuvre, que depuis qu'elle n'est plus inscrite d'office dans une sémantique de la révélation, ni repérable au bout d'une logique de la transgression : il ne va pas de soi en effet qu'elle déclare la vérité et il n'est pas évident qu'elle puisse exciper des ressources de sa forme pour contester le fait accompli du monde comme il va.*

Ce qui est premier, c'est la ligne, la ligne de fuite — l'insistance d'une forme et d'une énergie à s'imposer à travers quelque forme 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. )

Idée d'une photomobile à partir de ce haïku :

« j'ouvre la fenêtre, la fenêtre, pleine de printemps ». Encore des questions de tensions entre forme, mouvement, et points de vue. Promesse d'une narratologie étendue aux nouvelles formes narratives dans l'art contemporain. Le haïku, une structure ternaire qu'il faudrait rapprocher de la structure dialectique du montage chez Eisenstein, sans doute pour mieux dépasser celle-ci en ces temps qui semblent en avoir fini avec la dialectique. Adopter ici (à propos de la dialectique) une perspective analogue à celle de Michel Guérin à propos de la peinture : imaginer une dialectique « immémoriale » (ce qui serait étrange et incongru s'agissant de l'un des outils conceptuels majeurs de conception de l'histoire et d'analyse des temps historiques).

Ce haïku me rappelle une phrase de Flaubert, dans « un cœur simple » :

« Une lucarne, au second étage, éclairait la chambre de Félicité, ayant vue sur les prairies ».)

Contester le fait accompli du monde comme il va. Cela revient à contester le régime de cette « hyper-productibilité » informationnelle des images, corrélative à leur fragmentation et à leur discrétisation numérique même, à leur circulation et leur partage sur de nouveaux supports, formats, et espaces des stockage et d'échange (comme par exemple les réseaux sociaux, tels *facebook* ou *Flicker* – qui sont de moins en moins des annuaires et de plus en plus des espaces dialogiques fonctionnant comme des blogs).

Cela pose d'immense problèmes : la nécessaire indexation de ces images, de leur classement, de leur hiérarchisation, de leur lecture et de leur réception, dans le mouvement de leur multiplication invasive même nécessite la création de nouveaux outils de *reconnaissance des formes* (qui, après la musique, et le langage, intéressent au plus haut point les arts visuels).

C'est là un enjeu qui engage la responsabilité (algorithmique et métaphorique à la fois) de l'artiste comme générateur de formes (autant d'ailleurs que celle de l'historien d'art) en des termes radicalement nouveaux, et exigent de lui une sorte de pratique méta-artistique et transhistorique des formes et de leur association.

Mais il faudrait sans doute aller plus loin, et imaginer des œuvres susceptibles d'éviter le double écueil de l'œuvre-objet ou de l'œuvre-processus, dans un espace et un temps des dispositifs-écrans de contrôle illimités et permanents. Cela en appelle à une science du cadre et du hors cadre machiniques dans lesquels nous vivons (une *parergonomie*), qui tenterait de dégager l'œuvre de son *dehors* même, et des « saillances technoesthétiques de celui-ci ». Comme toutes les grandes œuvres, ce serait là une œuvre *sans nous*.
On peut rêver à la possibilité d'une œuvre d'art qui serait aussi capable de retarder l'énergie hylémorphique du monde que les technologies numériques décuplent et de la traverser (comme un papier découpé de Matissse) - une sorte de « spirituel dans l'art » paradoxal, qui ne peut se concevoir qu'en résonance directe avec l'industrie la plus avancée.
Mais ces « oeuvres sans nous », telles des Alien, pourraient tout à fait prendre corps à même la texture de la ville-cerveau numérique que nous habitons et qui nous habite, dans le sens d'un art de la ville comme lieu de rencontres et texte tendu entre la forme, la matière et l'information. Ou comme une redéfinition des rapports de la forme et du mouvement, que les œuvres auraient su anticiper.

**Un nouvel absolu**

Peut-être faut-il finalement se laisser porter par la vague numérique infinie et ses nouveaux dispositifs de « désubjectivation », plutôt que de chercher à leur résister : Il s'agirait de se laisser surprendre, à travers le mouvement et la vitesse asynchrones de ces divers *mobiles*, de laisser ce temps qui nous échappe s'ouvrir sur lui-même dans le prisme de ces appareils (mais cela exige de se demander encore, avec Jean-Louis Déotte, ce qu'est au juste un appareil, comme on l'a fait pour le dispositif). 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 forme de contrepoison, une formidable puissance de divergence artistique et esthétique, d'ouverture de l'œuvre d'art vers des régimes spatiotemporels infiniment divers.

Paraphrasant Flaubert, on pourrait dire à nouveau : « la style est à lui seul une manière absolue de voir les choses », et l'éternelle ambivalence du style, partagé entre un je et un nous serait à la fois levée et à nouveau écrite en suspens. Et ce serait là, contre les excès du connexionnisme généralisé et du relativisme esthétique (ou du relationnisme esthétique), œuvrer encore à la recherche (et à « l'affirmation », comme dirait Alain Badiou) d'un nouvel absolu.

Si les œuvres d'art du modernisme sont souvent portées par le souffle et la radicalité d'un éclat sans retour et sans reste, il n'y a pas de raison de penser que les temps qui viennent seront en deçà de ces exigences formelles (mais ils les porteront

autrement, non pas dans le sens d'un absolu épuré de l'existence et de la chair, mais au contraire traversé par elles, par le vivant même).

# Michel Jaffrennou

## *Algo Ritmo, ou le Théâtre-Cinéma de Michel Jaffrennou*

*Paru dans Art Press, Spectacle de Michel Jaffrennou, présenté le 16juin 2012, au Centre des Arts d'Enghien, dans le cadre du festival des Bains numériques.*

Ce qui fait l'originalité profonde d'Algo Ritmo[38], et même sa radicale nouveauté, c'est son dispositif. Au centre, de la scène, un écran blanc, composé de neuf carrés égaux. Mais, autour de cet écran *réel*, un écran *virtuel* de 6 mètres, invisible et noir comme la scène du théâtre, et qui nécessite la présence d'acteurs pour attraper à la volée, au moyen de carrés blancs en carton, les images qui cherchent à se projeter là où elles trouveront une surface de projection susceptible de les accueillir (ces surfaces de projection, elles les trouveront grâce à une caméra infrarouge qui identifie la présence des acteurs qui évoluent dans l'espace de l'écran virtuel et les traque sur la scène ).

Au fond, le cinéma est là, sous la forme d'un écran central, mais c'est le théâtre qui le sauve par le biais de ces acteurs qui s'affairent à rattraper les images, autrement perdues, qui constituent le hors-champ de cet écran central. Les deux comédiens (Stéphane Giletta (Algo), Richard Sandra (Ritmo)) se font ici montreurs d'images et tout leur talent consiste à ajuster ces images selon d'improbables et magiques raccords, à donner l'illusion d'une continuité entre l'écran blanc du cinéma et l'écran noir du virtuel, et ordonner ainsi en un ensemble cohérent, les séquences narratives qui se succèdent comme autant de numéros de magie, ou de cirque.
Le théâtre est donc bien là, mais c'est un théâtre d'ombres, un théâtre d'illusion qui renvoie au cirque, à la fête foraine, un théâtre déjà *appareillé* par le cinéma - en somme un théâtre-cinéma ou un cinéma-théâtre, sur la scène duquel reviennent, comme autant de fantômes, les vieux dispositifs oubliés du cinéma des origines (comme par exemple, ces cartons sur lesquels étaient inscrits, aux temps du muet, des textes qui commentaient, ou répétaient les paroles des comédiens, que l'on ne comprenait donc pas, mais que l'on devinait sur leurs lèvres – et qu'évoquent discrètement ici les cartons portés par les comédiens).

Ces vieux dispositifs, Algo Ritmo les « rappelle » (comme on rappelle les acteurs à la fin d'une pièce de théâtre), et on peut donc tirer un premier enseignement de ce spectacle : c'est que les technologies numériques sont aussi des technologies de

[38] Spectacle de Michel Jaffrennou, présenté le 16juin 2012, au Centre des Arts d'Enghien, dans le cadre du festival des Bains numériques.

réappropriation et de mémoire des anciens dispositifs (Méliès, avec Jaffrennou, est à nouveau parmi nous, comme on ne l'avait peut-être encore jamais vu)[39].

Ensuite, qu'entre tous ces dispositifs et appareils, il y a moins opposition (la vieille opposition du spectacle vivant et de la « reproduction technique » des images), que promesse de reliaisons, presque de réconciliations, inattendues et infinies (comme d'ailleurs aussi entre les arts savants et les arts populaires).

Cela implique un troisième constat : c'est que si les arts numériques peinent à trouver leur économie propre, partagés qu'ils sont entre économie industrielle et art contemporain, ce cinéma-théâtre constitue un possible modèle alternatif (entre troupe de théâtre et production cinématographique à échelle humaine) ; il associe des compétences très diverses dans une création collective : l'extraordinaire travail de sculpture sonore de Cécile Babiole, et du réalisateur des images Julien Bozzato, celui de Xavier Descarpentries, pour la conception des progiciels et le tracking**,** le talent d'Edourad Lecomte qui, à partir de son Ipad faisant office de clavier, ordonne et coordonne le déroulement des séquences et l'ordre de leur succession, la prodigieuse inventivité technique de Marc Marchand, et de son équipe (*Et Alors production*), et Catherine Zbinden pour la production.

Cette nouvelle économie, est finalement lisible dans l'esthétique même de ce spectacle, qui n'a de cesse de lever l'opposition des arts populaires et des arts majuscules : codes barres/accordéons, contes pour enfants et art contemporain, personnages tirés de la mytho-poïésis personnelle de Jaffrennou, comme Jim Tracking, tout y passe, en un défilé de personnages, objets, et animaux surgis du fond des âges, mais qui se projettent, tels des particules élémentaires dans un accélérateur, sur le présent vivant de cette étrange et *unique* scène.

[39] Et il faut, de ce point de vue, saluer la profonde originalité du travail de Dominique Roland, au Centre des arts d'Enghien, dont le travail prospectif qu'il conduit, dans le champ des arts numériques, est indissolublement un travail rétrospectif portant sur les arts et les techniques du passé.

Yann Kersalé

# *Ombres et Lumières de Yann Kersalé*

*(paru dans le Hors-série Art Press, nouvelles technologies, un art sans modèle, 1991)*

# *Ombres et lumières de Yann Kersalé*

Notre tradition occidentale, par sa vocation à éclairer le monde, à pourvoir aux aspirations démocrati-ques naissantes (de l'air, de l'hygiène, du soleil) a, jusqu'à une époque récente, négligé la part de l'ombre, de la nuit, dans son projet architectural moderne. De Haussmann à Le Corbusier, il s'agit principalement de vaincre, en même temps que les derniers spectres de l'obscurantisme, l'épaisseur de l'obscurité. De singulière et intimiste qu'elle était, la lumière des villes est ainsi progressivement devenue spectacle offert à l'ennui des foules — dont l'expression la plus dérisoire trouve son apogée dans les féeries «son et lumière». De jaune et fragile qu'elle était encore au moment de la découverte d'Edison (cette lumière qui enveloppe d'un même filtre diaphane la province et le roman), elle est devenue blanche et crue (avec le néon, les mégapoles et le nouveau roman). En dépit de quelques exceptions (le brise-soleil, par exemple, que Le Corbusier s'était avisé d'associer tardivement à son architecture), on ne peut pas dire que la lumière — et l'ombre — aient joué comme un matériau à part entière dans l'architecture et l'urbanisme modernes. Alors même que, paradoxalement, nous vivons de plus en plus sous le régime, le règne devrait-on dire (spirituel et temporel) de la lumière, de la télévision à la fibre optique ou à la gestion de l'information. De passive qu'elle était, appelée à éclairer l'espace, l'électro-optique comme dirait Virilio, tend à devenir active et à se muer en lumière du temps.

**C'EST DANS CE PARADOXE,** ou cette aporie, auquel ni les architectes, ni les éclairagistes, ni les ingénieurs de chez Philips n'ont réussi à s'atteler, qu'il faut chercher les raisons profondes de l'entreprise de Yann Kersalé et de ses lumières-matières. Car celles-ci ne visent pas tant à conforter ou à accentuer l'usage

YANN KERSALÉ. «NUIT DES DOCKS», AMÉNAGEMENT DU PORT DE SAINT-NAZAIRE. (PH. J.N. VINTER)

présent et excessif que nous faisons de l'éclairage — nous dépouiller progressivement de «l'espace public», lequel s'affirme de plus en plus comme un espace de contrôle et de surveillance au profit d'une «image publique» (Virilio) qui voyage à la vitesse de la lumière —, que de retourner la logique de cet usage sur elle-même, sur ses zones d'ombre et sa face cachée.

Ainsi, la lumière de Yann Kersalé n'éclaire pas, elle révèle cette part du visible qui nous échappait, à cause de la trop grande accoutumance de notre rétine aux injonctions d'une lumière si violente que, comme dans le livre de Claude Simon *Orion aveugle,* elle finit par nous aveugler. Loin d'exténuer ou d'aplanir sous un jour trop indiscret la conversation ténue que ses objets de prédilection — cours d'eau, monuments, ports, et même la mer (à la pointe de la Torche) ou le cosmos dans l'enceinte du télescope d'Arécibo (1) — entretiennent avec leur milieu et la nuit, Yann Kersalé s'applique à nous restituer cet étrange et savant colloque, avec ses murmures, ses ondulations sonores, ses replis secrets et ses reprises, ses mouvements sinueux, au moyen de ses fabuleux pinceaux-faisceaux.

Sémiographe de la nuit, Kersalé est passé maître dans l'art difficile de redonner un sens, une efficacité symbolique à ces villes dont l'événement fondateur est à porter parfois disparu.

**A SAINT-NAZAIRE,** qui, comme d'autres villes portuaires, pâtit de voir se déchirer la texture qui réunissait le port et la cité, il a su pratiquer une sorte de couture urbanistico-portuaire qui a — il n'en va pas toujours ainsi en matière de light ou land art — emporté aussitôt l'adhésion des premiers intéressés, les marins pêcheurs et les dockers.

A Rennes, Kersalé a rendu à la ville et à sa mémoire la Vilaine, ce modeste cours d'eau presque oublié qui la traverse.

Usant des technologies les plus neuves, invitant les robots à l'assister dans la gestion de ses programmes lumineux aléatoires (ainsi de Saint-Nazaire où ce n'est jamais exactement le même spectacle auquel on assiste, et où le simple pas d'un promeneur égaré dans la nuit du port peut déclencher tout le système et réveiller en sursaut les lumières de Kersalé), cet artiste n'en poursuit pas moins un dialogue immémorial avec la lumière incertaine de l'au-delà, comme l'ont fait, avant lui, les maîtres du contre-jour ou, plus près de nous, les artistes de la lumière noire.

**N.H.**

(1) Arécibo (voir les carnets de projets)

# Peter Larsen/Norbert Hillaire

## *En train de rêver*

*Ce texte est le fruit d'une collaboration entre Peter Larsen et moi, au confluent des recherches formelles de Peter Larsen sur la couleur et mes recherches mobilographiques. Il précédait la présentation de l'un des pièces faite en commun lors d'une vente aux enchères organisée à la Fondation Maeght.*

Comprendre l'univers de l'autre : un exercice délicat. Nous vivons, chacun, dans un univers appréhendé par nos sens, un univers individuel, dynamique et subjectif. L'univers que nous partageons est, quant à lui, plus statique, soumis à des lois physiques, sans goût, sans odeurs et sans couleurs (lesquelles n'existent que pour nous, qu'à nos yeux et à notre propre goût). Les oeuvres d'art sont un moyen de créer une réalité consensuelle, permettant aux êtres humains de se parler, d'échanger des idées, de développer, avec la nature pour *contexture*, une culture commune. L'oeuvre d'art idéale est une intersection entre la réalité du créateur et celle du spectateur, à la fois un constituant de cette culture commune et une brèche ouverte vers la culture en devenir.
Les œuvres que nous proposons ici sont un dialogue, une rencontre entre deux expériences de l'art et du regard.
Elles gravitent souvent autour de trois images situées dans des lieux, des registres et des moments dont les rapports sont lointains (ces triptyques sont parfois des reprises de pièces que je réalise sous le nom de *Photomobiles*), qui s'inscrivent dans une syntaxe de couleurs et de rythme, pour former une sorte de phrase. Une phrase à lire un peu comme un rébus, en cherchant un sens sous-jacent.

Mais cette rencontre est plus qu'une simple aventure liée au plaisir de confronter deux visions du monde, deux « styles » ou deux langages, les sculptures/peintures chromatiques de Peter Larsen, et mes photomobiles. C'est une expérience risquée qui soutient une hypothèse ambitieuse : l'hypothèse d'une *extension visuelle des formes narratives* qui porte plusieurs enjeux profondément actuels, et cherche sinon à résoudre, du moins à mettre en évidence plusieurs conflits qui hantent l'art de tous les temps et de toutes les cultures (et singulièrement les nôtres) : principalement l'immémorial conflit du *lisible* et du *visible*, du *récit* et des *images*, de la *perception simultanée* des éléments d'un tableau ou d'une image et de la *perception successive* des événements d'un récit : le conflit de la *successivité* et de la *simultanéité*, en somme.

Cette thèse, elle se vérifie déjà dans de nombreuses tentatives d'associer le cinéma et l'art contemporain (avec le fameux « cinéma exposé », par exemple), ou dans toutes les formes qui associent, dans le *Street art*, ou la BD, la représentation des choses et celle des événements. Cette extension visuelle des formes narratives prendra dans l'avenir des formes de plus en plus étranges et labiles avec la prolifération des supports numériques de diffusion et de réception des images et des récits. Pourtant, ce que nous avons voulu, c'est pousser ce questionnement un peu plus loin encore : jusqu'au point de rupture (et de déliaison), ou au contraire de passage (et de reliaison), entre *abstraction* et *figuration*.

Car ce qui est en jeu, depuis la littérature de l'âge moderne jusqu'à nos contemporaines séries télé, c'est la relation de plus en plus complexe qui s'établit entre le niveau des événements (l'histoire qui se déroule) et le niveau de la description (le décor, les choses, les villes, les objets, qui existent à l'arrière plan des événements, et sur le fond desquels les personnages se déplacent et les événements se produisent). Ici, c'est cette relation que nous avons voulu perturber en produisant comme un effet de *récit sans fin*, sur fond d'un *décor sans fond* : les *images s'avancent vers nous en volume*, et *nous pouvons aller vers elles* pour tenter d'en sonder l'arrière-plan et le décor, mais les sections rythmiques de barres verticales et colorées qui jouxtent et scandent la relation entre ces images, sont comme un autre décor qui vient perturber notre perception initiale, ou comme autant de séquences ou de « poches » narratives autres, en puissance, en attente, ou en réserve, qui viennent s'interposer entre les images et nous, laissant au lecteur-spectateur le soin de les combler lui-même avec sa propre imagination, et ce, à l'infini.
C'est pourquoi, si l'on ne fait que passer de l'œil , tel un spectateur-bande passante, on sent pourtant que cette bande, sur laquelle le temps ne fait que passer, finit par capter, puis par retenir notre regard *entre* les événements colorés, photographiques, abstraits ou figuratifs, qui se succèdent, au point que ces « événements » finissent par *arrêter* ce regard: et on a envie alors d'explorer chacune de ces bandes, ou de ces photos, en allant au fond d'elle-même chercher ce qui en elle se replie vers l'intérieur, comme une ruelle sans fin : mais cet espoir est déçu, car il n'y a rien au fond de chaque séquence que le mouvement qui ouvre vers celle qui lui succèdera. Rien n'aura eu lieu dans l'espace que le temps qui *passe*.

C'est donc du *sans fin* et du *sans fond*, qu'il est question ici, de la *profondeur de champ* et de la *profondeur de temps*, finalement du *dedans* de l'œuvre et de son *dehors*.

Ce qui est en jeu, c'est donc finalement le conflit de *l'œuvre* et de *l'objet* : le XX° siècle nous a largement montré (avec les performances, avec les ready-made de Duchamp, etc.) que *l'œuvre* ne se réduisait pas à un *objet* : cela, on le savait déjà, mais justement, il faut prendre garde à la réification des transgressions du XX siècle en stéréotypes et en nouvel académisme.
Nous avons donc voulu déplacer les lignes, et comme *rehausser* l'objet dans l'œuvre et l'œuvre dans l'objet : dans le cas d'espèce, il s'agit donc, ici encore, mais

autrement, *de l'œuvre* (l'œuvre va en effet au delà de l'objet qui la soutient, elle s'ouvre de tout côtés au delà d'elle même, du devant de la scène vers l'arrière – en 3D et en profondeur donc, mais aussi horizontalement, au delà d'elle même vers la gauche et au delà d'elle même vers la droite, vers le passé et vers le futur, mais aussi verticalement, chaque section rythmique chromatique scandant et structurant verticalement la progression horizontale de l'œuvre-récit ) et de *l'objet* (cette œuvre, c'est encore un objet, qui se *tient*, dans les limites strictes, presque décoratives, que lui assignent une pièce, des meubles, un décor, un mur).

En ce sens, ces œuvres interrogent *les relations entre les arts*, et elles cherchent à établir d'abord un dialogue, on l'a vu, *entre peinture et récit*, entre arts de la *représentation des choses* et arts de la *représentation des événements*.
Mais, en matière d'événement, il n'y a pas que le récit, la *musique* est aussi un art de l'événement , mais un art des événements sonores cette fois: et c'est donc *la relation entre peinture (ou arts plastiques) et musique* qui est en jeu aussi - la succession des couleurs étant ici , comme dans le récit musical, un art de l'événement sonore, ou si l'on veut, de la domestication du temps (ici, la dimension rythmique des enchaînements de couleurs procède d'une sorte de partition, et c'est d'ailleurs en écrivant de vraies partitions de couleurs et de surfaces que Peter Larsen scénarise les images que je propose).
Mais outre la musique, c'est la relation de la *peinture* et de la *sculpture* qui est ici mise en abyme, la relation du *fixe* et du *mobile* (ou du mouvement dans ce qui est à l'arrêt – c'est le cas dans la grande sculpture, comme celle de Rodin par exemple, et de l'arrêt ou de la suspension du temps dans ce qui est en mouvement, comme dans le grand cinéma, où certains plans sont de quasi-tableaux), du *temps cyclique* (qui revient en boucle à son point de départ, et qui tourne en rond comme le regard du spectateur qui explore un tableau) et du *temps linéaire* (qui s'en va résolument vers un au delà de lui-même, vers son avenir-destin, comme un récit qu'on lirait de gauche à droite). C'est donc la relation entre *réversibilité* et *irréversibilité* du temps qui est ici mise en perspective, ou si l'on ose dire, en boucle.
Ce qui est en jeu, finalement, dans ces pièces, c'est la relation entre *le champ* et le *hors champ* de l'oeuvre (et de ce point de vue ces œuvres dialoguent sourdement avec le cinéma, avec le cinéma des origines, par exemple avec les tableaux rouleaux de la Chine ancienne), c'est la relation entre l'infini du langage littéraire ou plastique, qui déborde de toutes parts, et la mesure de cet infini qui doit pourtant (se) tenir dans les limites d'un cadre, entre les deux bordures du temps, entre le passé le plus reculé (à gauche) et le futur le plus lointain (à droite) – si on lit de gauche à droite.
Ici le *parergon* (le cadre – aussi étrangement conçu sur ses bords horizontaux que verticaux) est aussi une frontière (entre peinture et sculpture, entre abstraction et figuration) ; il est indissolublement pictural et cinématographique.
Ce que l'on a cherché ici, finalement, c'est à retrouver un *passage secret* entre la *valeur cultuelle* ou rituelle que les anciens attachaient aux œuvres d'art (y compris au temps de ces premières photos au format réduit, telles ces portraits de disparus que

l'on obtenait avec les premiers daguerréotypes, qui se donnaient à voir comme autant d'images pieuses) et *la valeur d'exposition* et de mise en spectacle attachée aux œuvres-événements de l'art contemporain (et si ces images finissent par devenir pieuses, c'est grâce à ce patient travail du temps et des rythmes chromatiques impulsé par Peter Larsen et imposé aux images de basse définition réalisées avec mon *Iphone*, comme autant de photo-kleenex)
Ce travail n'est, à cet égard, qu'un nouveau témoignage de (ou un hommage de plus à) la formidable puissance d'anticipation de la pensée de Walter Benjamin, en particulier dans son texte fameux, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée.*

Norbert Hillaire (avec Peter Larsen), Juillet 2016

# Dominique Moulon

## *L'art et le Numérique en résonance : Convergence, Ré-émergence, Conséquences*

*(Préface à l'ouvrage publié en 2015 à l'occasion d'une série d'exposition présentées à la Maison Populaire de Montreuil, sous le titre* L'art et le Numérique en résonance : convergence )

*L'art et le Numérique en résonance* : *convergence* : tel est le titre de la première de cette série d'expositions ici rassemblées, qui se présente sous la forme d'une trilogie, organisée en trois temps à la Maison Populaire de Montreuil. Il est a priori étrange, s'agissant d'arts essentiellement visuels, d'aborder la question sous l'aspect quasi musical ou sonore de la *résonance* ; mais c'est finalement bien *vu* : car *ce qui résonne*, en art, surtout lorsqu'il s'agit d'une question particulièrement difficile (l'art et le numérique), est le plus souvent préférable à *celui qui raisonne*. Chacun s'accorde en effet au moins sur un point : c'est qu'il n'y a pas une *raison* de l'art numérique, mais plusieurs – et presque autant de raisons, ou de motivations, qu'il y a d'œuvres singulières. Et aussi parce qu'il en va de l'art numérique comme de l'art en général : la théorie et l'histoire de l'art sont toujours en retard sur les production de l'art même. Et l'art numérique, comme nous l'avions suggéré il y a plus de vingt ans à travers le titre d' un numéro hors-série de la revue Art Press consacré à ces questions, est encore aujourd'hui *un art sans modèle*. Et plutôt qu'une raison, au sens d'un discours explicatif sous lequel on pourrait rassembler les oeuvres, mieux vaut, comme le propose Dominique Moulon, tenter d'observer ces effets de résonances inouïs entre l'art et la technique que l'époque infiniment créative que nous vivons nous propose : se placer au centre de cette zone de turbulence située entre l'art et le numérique, et se laisser porter par les courants agités, les signaux contradictoires que nous adressent les œuvres elles-mêmes. De cette posture, par définition instable et presque intenable, ce qui se présente alors est très différent de ce à quoi l'on pouvait s'attendre. Au lieu de la convergence attendue d'œuvres qu'une même technologie serait supposée rassembler, c'est à une divergence à la fois esthétique, artistique et technologique que nous avons affaire à partir de cette convergence même (et l'art ne serait rien s'il n'était d'abord cette divergence).

Contrairement à une vision trop convenue selon laquelle un artiste numérique devrait utiliser les médias numériques pour faire des œuvres d'art (qu'il aurait aussi bien pu imaginer avec des pinceaux ou des fusains), innocentant ainsi la technique de toute responsabilité dans la mise en forme du sens de l'œuvre, la responsabilité de la technique est ici clairement revendiquée par tous les artistes choisis par Dominique Moulon : celle-ci s'y présente, dans beaucoup d'œuvres, au moins autant comme une question ou un enjeu, que comme un médium ou un support.

Loin, donc, de cette instrumentation de la technique (comme moyen) par l'art (comme fin), ce que l'on observe alors, ce sont justement ces effets de résonance, et presque de récursivité de la technique dans l'art et de l'art dans la technique. Comme si, dans le vortex du numérique qui absorbe tout sur son passage, l'œuvre d'art devait ressortir changée par la technique même qu'elle emploie (laquelle devient ainsi plus qu'une simple technique, mais comme on dit, une technologie, et de ce point de vue le numérique n'est pas une technique, mais plutôt un horizon d'attente ou une nouvelle « architecture de l'univers », qui vient concurrencer Dieu sur son propre terrain), et comme si la technique supposée servir l'artiste se voyait elle-même mise à l'épreuve de ses propres finalités, à travers les inquiétudes ou les questions qu'elle suscite dans le miroir de l'œuvre d'art. De ce jeu de mise en abyme, quelque chose se dégage alors, et qui est chaque fois bien plus qu'une illustration de la technique par l'art ou de l'art par la technologie, plus qu'une invitation à participer, plus qu'un un dispositif interactif.

Ce qui se met à exister, c'est une question singulière que chacune des œuvres exposées ici semble nous poser, une problématique qu'elle nous demanderait de partager, à nous spectateur - comme si ni l'artiste, ni l'œuvre, ni même la technique qui la soutient n'avaient de réponses aux questions abyssales que le numérique nous adresse aujourd'hui, à nous les humains promis au post et transhumanisme dès demain. Cette résonance fonctionne alors comme une dé-définition de l'art numérique : dé-définition très salutaire au regard des clichés qui en encombrent parfois le développement.

La deuxième série d'œuvres proposées s'articule ainsi autour de la question de la *ré-émergence*. Et on touche là à un de ces clichés qui a la vie dure (et que cette exposition permet de déconstruire) : c'est celui qui associe systématiquement l'art numérique, un art supposé « jeune », au culte du nouveau (oubliant en cela que les premières œuvres numériques datent de plus de quarante ans) : Dominique Moulon prend ici les choses à revers, et il nous démontre à travers les œuvres choisies pour cette deuxième série que les technologies numériques sont aussi de formidables outils de réappropriation et de questionnement de l'art du passé – le plus lointain comme le plus proche.

On constate alors que l'œuvre d'art numérique aujourd'hui s'inscrit dans des filiations, des héritages, des lignées anciennes, même si c'est pour les faire bifurquer sur des lignes de fuite auxquelles on ne s'attendait pas : l'œuvre numérique témoigne en cela de cette difficile question qui attend le chercheur comme le commissaire d'exposition : soit la nécessité de penser l'art et le numérique à la fois en termes de ruptures et de continuité. Une telle exigence n'est pas nouvelle, et elle trouve ses précédents avec les avant-gardes historiques de l'art de l'âge moderne. Mais il est vrai que ces mouvements entrelacés de rupture et de continuité n'ont cessé de se complexifier, tels les branches d'un arbre dont les sommets se propageraient vers tant de directions à la fois, et à la fois divergentes et convergentes, que certaines d'entre elles finiraient par se replier vers les racines,

comme pour les fortifier, ou les faire renaître. On pourrait sourire de cette métaphore sylvestre, d'autant que le numérique et l'informatique puisent de longue date dans le végétal, au delà de la métaphore, le modèle morphogénétique de leur avenir, avec les croisements du vivant et de l'artificiel annoncés (par les NBIC - acronyme qui désigne la « grande convergence » de la biologie, des nanotechnologies, des sciences cognitives et de l'intelligence artificielle). Comme en témoignent aussi par exemple les notions de *rhizome*, communes à la fois à la philosophie des réseaux et aux forêts de bambous, et comme en témoigne enfin plus prosaïquement l'usage désormais consacré de la notion d'*arborescence*. Mais au delà de la métaphore, valable du côté de la technique, notre arbre métaphorique trouve aussi ses justifications du côté de l'art. En effet, Malraux disait que tout art invente ses prédécesseurs, et il avant raison : le grand artiste est celui qui nous donne à voir autrement que nous ne les voyions les grandes œuvres du passé (les réinventant en somme sous nos yeux à travers le regard singulier qu'il porte sur elles) ; et cela est vrai de la haute modernité (Picasso réinventant Velasquez à travers ses ménines par exemple), comme cela est vrai des arts contemporains numériques. En replongeant vers ses racines, l'arbre de l'art numérique offre ainsi à l'arbre des anciens médias de l'art une occasion de repousser dans des directions inconnues. Si bien que l'on ne sait plus très bien où se trouve l'ancien, et où le nouveau, tant en matière d'art qu'en matière de médias. C'est là ce que Georges Didi-Huberman a tenté de théoriser, après Aby Warburg, sous le nom d'*anachronisme*, à propos de l'art contemporain, et c'est là ce que nous propose, pour la première fois à notre connaissance s'agissant des arts numériques, Dominique Moulon. Tel est le sens de cette deuxième partie de la trilogie qu'il nous propose sous le nom de *ré-émergence*.

*Last but not least*, il convient de tirer de ces résonances, et de ces ré-émergences, toutes les conséquences : tel est l'enjeu de la troisième partie de cette trilogie. Elles sont si nombreuses que l'on ne saurait faire autre chose que les résumer à gros traits ou en quelques mots-clefs, et comme en forme de programme ou d'inventaire à la Prévert, qu'il appartient à chacun de déployer à partir de cet ouvrage, et selon ses désirs, ses curiosités, ou au moyen de la philosophie portative dont il dispose désormais avec Wikipédia et son *Iphone* : en vrac, donc : la question des échelles de l'espace et temps (et de l'homme indissolublement augmenté et rétréci dans ce processus), la question de la carte et du territoire (telle quelle se repose à travers l'usage des drones, des cibles, et de l'abstraction d'un tir effectué pourtant réellement bien qu'à distance et à partir d'un modèle virtuel de la cible qu'il a en ligne de mire), l'hybridation du vivant et de l'artificiel, la relation entre image, nombre et langage (sur le modèle de cette œuvre fameuse intitulée *Every Icon* – qui pose aussi par parenthèse la question de la relation entre *langage de programmation* et *désenchantement du monde* à partir du « pêché originel » , dont la dernière version est sans conteste la pomme d'Apple[40]), la relation entre les arts et les sciences, la

[40] Voir à ce sujet la remarquable étude de Warren Sack, artiste, philosophe et professeur à l'Université de Californie, Santa Cruz, dans *Digital Studies* (Dir. Bernard Stiegler), Fyp éditions, 2014

relation amoureuse, et presque incestueuse, entre le langage et les machines qui vivent désormais à même nos corps : autant de questions que les œuvres ici présentées n'entendent certainement pas illustrer ou exemplifier, mais qu'elles entendent (et contribuent) à *retourner* – à tous les sens de ce mot et dans tous les sens.

# Orlan

## *Les paradoxes de Sainte-Orlan*

### Nature et culture

Comme Barthes nous l'a montré voici vingt ans déjà, il n'ya pas de nature qui ne soit toujours déjà culture, culture d'une certaine idée de la nature : notre culture ainsi, ne cesse de valoriser hypocritement les thèmes de la nature sauvage, du respect du corps - mais pour mieux aimanter celui-ci du côté de la métamorphose et de l'artifice, l'asservir au règne de la technologique du vivant. Orlan, elle, renverse le processus : plutôt que de subir passivement l'atteinte au corps en cours pour rendre celui-ci conforme à une certaine idée des valeurs « naturelles », elle provoque sciemment, et en toute connaissance de cause, le discours dominant et l'hypcorisie qui le soutient quant à l'intégrité du corps et au système standard de la beauté qui l'accompagne : oui, mon corps est un objet que j'ai et qui ne colle pas avec l'idée que je m'en fais : le corps est une idée logée à plus ou moins bonne enseigne, et en changeant l'enseigne, je changerai l'idéologie : c'est ce que ne supporte pas l'idéologie dominante qui, démagogiquement, n'a de cesse de valoriser la profondeur contre la surface, l'être contre l'apparence, la vérité éternelle de la nature authentique contre le mensonge de l'artifice et du « fabriqué ». En travaillant à la limite de la représentation, en s'attaquant directement au dogme écologique de l'être éternel qui se tapit sous les apparences (qui finalement importent peu), Orlan transgresse en effet un tabou majeur : c'est l'apparence qui compte, chez elle, et la vérité est dans la surface de cette peau qu'elle a..

### Cadre et cruauté, présence et représentation

L'oeuvre d'Orlan pose (entre autres) déplace ainsi, et de manière radicale la question de la biographie : il s'agit en effet d'écrire sa vie, mais en tant que celle-ci, support de l'écriture à travers le corps, devient le lieu de l'oeuvre. Pourtant un paradoxe subsiste (un de plus) : là où l'on pourrait croire qu'Orlan déteste les cadres, les écrans, les médiations qui s'interpose entre soi et le monde, qu'elle privilégie le direct, la non séparabilité de l'oeuvre et de la vie, principe qui qui la conduit à choisir son corps comme matériau de l'oeuvre, bref là où on la situerait plutôt du côté d'Artaud, et son refus des cadres (et de son théâtre de la cruauté qui incarne directement cette non séparabilité de la scène et de la salle, de la présence et de la représentation, de la vie et de l'oeuvre), que du côté de Brecht (qui ne fait que multiplier les cadres, et les distances), on la rencontre aussi dans ce camp là - occupant tous les terrains de l'expérience esthétique et de ces cadres et supports infinis de ce siècle simultanément ( comme pour élever la contradiction à un degré de plus).

Il y a ainsi une dimension crypographique du travail d'Orlan (lquelle s'oppose à sa volonté d'action directe de l'artiste sur le corps social, oeuvre moins directement militante qu'il n'y paraît) qui ne délivre qu'un message à multiples entrées (« je suis un homme et une femme »), et comme à tiroirs, qui opére par détours, par toute une stratégie de l'indirect et de l'opacité (et de la mise en abyme des cadres les uns dans les autres -celui des premières oeuvres qui résonnent à distance avec par exemple des expériences plus récentes), réfléchissement des supports aussi qui se font signe à travers le temps et l'espace : vidéo et peinture, actions et représentations, in situ et on line, in vitro et in vivo, masques maya et images de synthèses. (le travail d'Orlan n'est pas sans évoquer dès lors le musée imaginaire, si celui-ci est bien ce dialogue, ce polylogue entre les oeuvres et les cultures, qui métamorphose et les unes et les autres - il y aurait ainsi du Malraux dans ses self-hybridations..)

**Lumière et parole**

Ainsi encore de ces reliquaires qui ouvriraient - ou plutôt qui ouvrent dans mon musée imaginaire personnel cet improbable rencontre du trésor de Sainte-Foi - et de « ce grotesque et le baroque qu'affectionne l'art charnel » à travers Sainte Orlan, qui, quoiqu'elle en ait contre le dogme judéo-chrétien - reconnaît avoir travaillé pendant vingt ans sur l'iconographie religieuse.

Pourtant, les reliquaires sont bel et bien un morceau d'Orlan, de même que pour Barthes, la photo est bel et bien la trace d'un « ça a été » (ou que la fumée est bien l'indice du feu).

De sorte que le travail d'Orlan est du côté de « l'indice », de ce qui témoigne par un fragment d'une totalité (l'intonation pour la voix, ou la fumée pour le feu) de la trace et de la présence de l'un à l'autre, sur le mode d'une réciprocité, presque d'une réversibilité indicielle. Il est du côté de l'indice et donc du côté de cette volonté d'attacher, de lier les signes aux choses, volonté de manifester une présence plutôt que représenter un monde. Le travail d'Orlan est ainsi une tension permanente entre manifestation et représentation : d'un côté, il s'agit de mettre en scène et de figurer (et tout le travail d'Orlan est une hypostase de l'imaginaire religieux, avec son goût immodéré du flamboiement des couleurs, ses drapés, sa mise en perspectice des oeuvres à une distance suffisamment respectable pour conserver à celles-ci leur valeur cultuelle et leur « aura », « cette unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il » , comme dit Benjamin. Mais en un autre sens, comme c'est le corps même de l'artiste qui est là, coeur et matériau de l'oeuvre, cette distance de la représentation s'abolit dans l'immanence d'une corporéité et l'imminence d'un faire -qui contredit tout le scénario de la représentation. Baiser de l'artiste, relisquaires, ou autres, toute l'oeuvre d'Orlan n'est que la réalisation en acte - et littéralement - du mot bien connu de Valéry : « peindre, c'est apporter son corps ». Avec Orlan, la coupure sémiotique qui sépare la scène et la salle, la présence et la représentation n'est pas abolie, elle est constamment fragilisée et mise à l'épreuve du doute, d'un

questionnement antérieur à toute réification dans les images, à toute idolatrie, et d'un va et vient entre l'image et l'action).

Le verbe s'est fait chair dans la tradition des pères de l'église ; pour Orlan, c'est le contraire : la chair se fait verbe (le corps devient enjeu de débat public). On n'est pas loin ici de cette « suspicion des pouvoirs du verbe » dans laquelle Julia Kristeva voit une forme de ce « subtil athéisme spécifiquement féminin » . L'expérience de certains mystiques, comme Angèle de Foligno, témoigne en effete d'une « grande adhésion à cette dimension de l'invisible, qui serait celle du sens, et en même temps une très forte suspicion portant sur les limites du verbe en tant que pur sens. Il y aurait aussi de la signification aussi dans les sensations, les passions, les pulsions...(...) Et cela l'a conduit à une immersion extrêment intense dans le monde sensoriel, qui ouvre justement l'appareil psychique de l'individu au delà de la communication d'idées, dans une communication sensorielle qui n'a rien d'animal, puisqu'elle est accompagnée d'un discours varié qui nous restitue une expérience humaine très feuilletée, très stratifiée (...). Lorsqu'un écrivain comme Colette ou Proust, pour prendre des exemples contemporains, donne langue à la chair sensible, il se trouve dans cette dimension-là [41]».

De sorte qu'on retrouve ici, plus encore que les figures du Sacré, qui supposent les lumières de la beauté et qui portent la Nature à l'Illumination,, les exigences profondes de la Sainteté, si celle-ci est bien, avant toute lumière de la beauté, ce questionnement ouvert, cette « parole qui inaugure et scelle une relation dialogale entre le Tout Autre et l'homme. (...). Et si la chair a ainsi rapport non point tant au pli qu'à l'appel, nous pénétrons alors assurément d'un même pas dans le monde du désir comme réciprocité amoureuse et dans celui de l'écoute et de la parole [42]»

**L'oeil et la voix**

Etrangement, Orlan insiste pour maitenir sa voix en dehors du processus de métamorphose, comme si la voix était le lieu d'une inégrité absolue et intouchable.

En ce sens, le travail d'Orlan peut tout entier s'entendre comme un travail sur et contre les évidences, non pas seulement parce qu'il s'agirait de chercher le vrai derrière les apparences et les fausses évidences, que parce que voir, c'est évider, faire le vide autour de ce que l'on regarde, c'est mettre à distance dans la vision claire et distincte l'objet que l'on voit à l'exclusion du reste et des autres sens. Il y a ainsi un « pouvoir séparateur de l'oeil » (Daniel Bougnoux), qu'une bonne part de l'art contemporain refuse (et en particulier celui qui en appelle aux nouvelles technologies de la présence et de la téléprésence), au profit des autres sens que le voir refoule dans la souveraineté de l'oeil, et en particulier l'ouïe : il faut ainsi relever comme un fait significatif l'ambigüité audio-visuelle d'Orlan : « mon travail se situe entre la folie de voir et l'impossibilité de voir », ou encore ceci plus

[41] Julia Kristeva, entretien avec Anne Dagbert, in Ligéia, *Art et Spritualité*, octobre 1999.
[42] Raymond Court, l'art et le sacré, in Ligéia, op.cit. p.56

significatif encore : « mes performanes chirurgicales nous obligent, vous comme moi, à regarder les images qui (dans la plupart des cas) nous rendent aveugles ». (il ya aurait ainsi du Luther dans l'expérience d'Orlan). Tout cela invite à la parole.

**Standards et normes : les selfs-hybridations**

Orlan aime les paradoxes : là où l'on pourrait penser que son travail qui s'inscrit en révolte contre les dogmes et les normes décoratives auxquelles on assigne l'art (ou auxquelles on voudrait l'assigner), Orlan propose au contraire une recherche sur les standards et les normes. Il ne s'agit pas tant de dire : « non aux standards », en vertu du dogme contraire de l'originalité et de la singularité à tout prix, que de montrer comment les standards se fabriquent : car c'est le propre des standards de s'afficher comme valeur absolue , de s'ériger en critère universel et en dogme, en doxa. En faisant subtilement jouer, avec ses self-hybridations, les standards les uns par rapport aux autres, en déroulant le fil des époques et des standards de beauté tels qu'ils s'exposent dans l'iconographie de plusieurs cultures (mayas, Olmèques, ), elle relativise le caractère d'universalité et d' évidence qui s'attache aux standards actuellement en vigueur.

**Fragilité charnelle et exactitude numérique**

Ce travail est ainsi du côté de la manifestation du visible dans l'expérience de sa défiguration (et de sa défiguration dans l'expérience de sa manifestation). Et c'est alors un autre paradoxe encore que celui de l'oeuvre d'Orlan, qui interroge à la fois la *fragilité* d'une expérience livrée à la contingence d'une action toujours risquée, d'une parole, ou d'un verbe qui émane d'une chair (c'est la chair qui se fait verbe), et la *pérennité* d'une écriture « exacte », comme l'est celle de l'écriture numérique de l'art dont se réclame de plus en plus Orlan , laquelle suppose qu'une couche algorythmique et programmatique soit livrée à la calculabilité et à la stratégie technoscientifique.

Toute l'oeuvre d'Orlan est ainsi un processus métamorphique et apparemment contradictoire..

C'est une oeuvre processuelle, mais dans un autre sens que celui qu'une certaine époque a donné à ce mot : « le work in progress », ici, ne vise pas tant la vie de l'oeuvre, en tant que celle-ci se refuserait à l'éternité des chefs d'oeuvre et ne se reconnaitrait que dans le mouvement de son faire, que la manière dont l'oeuvre paraît s'écrire selon un modèle quasi musical, en mouvements et parties plus ou moins rythmées ou plus ou moins enlevés, mais tous et toutes liées les unes aux autres, en résonance avec cette totalité qu'est l'oeuvre : ainsi, et dans ce sens-là, l'oeuvre d'Orlan est réiculaire :c'est une trame, une résille ou un réseau de fils entrelacés qu'il s'agit de dérouler, ou d'égrener comme un chapelet. Que le réseau universel serve (entre autres) de support et de cadre au déroulement de cette oeuvre, et que le fil, le textile et le tissu soit au principe même de la notion de réseau, cela, chez Orlan, a plus qu'une portée métaphorique . Orlan interrroge en

effet la technologie, cette nouvelle cathédrale du futur annoncé, et elle le fait en visant au coeur même des problèmes posés par l'essor des technosciences ( franchissement des limites du corps propre au moment où se pose la question de la procréation artificielle - mutation profonde du rapport entre les sexes) en s'appuyant sur les modèles fondateurs de l'imaginaire marial (même si celui-ci est en déclin -et précisément parce qu'il décline), et en particulier ce que l'on pourrait appeler l'archétype du tissu. Kristeva encore : « pour commencer , sur l'étoffe, objet détenu par les femmes semble-t-il selon les apocryphes, objet produit par les tisserandes et lié à leur propre corps - puisque l'étoffe couvre la chair des femmes qui la fabriquent et qu'elle éponge le sang des règles. C'est sur ce tissu-là, offert au visage et au corps ensanglanté de Jésus, qu' on a vu d'abord les premières images du Christ, avant que l'église ne les autorise, non sans difficultés[43]. »

Entre l'étoffe et la « toile », entre action et représentation, l'oeuvre d'Orlan est en quête de cette nouvelle « véronique », de cette nouvelle représentation - de cette nouvelle parole ou de cette nouvelle lumière que nous avons encore de la peine à discerner dans l'imaginaire actuel, et la théorie de menaces et de promesses technoscientifiques qui l'accompagnent.

[43] ibid. p.146

# Dominique Païni

## *La main numérique*

*(Ecole d'art d'Annecy, du 7 au 19 juin 2008, exposition conçue par Dominique Païni)*

L'exposition « la main numérique », conçue par Dominique Païni pour l'école d'art d'Annecy, témoigne de ce changement de perspective à propos des relations entre les arts et les technologies, changement que l'on pourrait résumer dans cette formule : le passage de l'art (ou des arts) numérique(s) à l'expansion du numérique dans l'art.

En ce sens, le numérique apparaît moins comme un outil de création qui viendrait s'ajouter à la panoplie déjà très riche des matériaux et outils antérieurs de l'artiste, que comme un nouveau milieu technique, qui fait corps avec l'ensemble des pratiques artistiques actuelles, qu'elles soient numériques ou non.

C'est dans son sens quasi littéral qu'il faut entendre ici l'expression *faire corps* : dans le sens où l'instrument piano fait corps avec la main du pianiste, laquelle est comme habitée par la mémoire de son instrument. Cette banalisation du numérique avec lequel nous vivons est bien une incorporation, une naturalisation (laquelle ira croissant avec les nano-technologies ).

C'est dans ce contexte que l'exposition présentée par Dominique Païni à l'école d'art prend tous son sens. Ainsi, le fait main et le fait machine, loin de s'exclure et de conduire à l'instrumentation des arts libéraux par les arts mécaniques, témoignent au contraire, à l'unisson, d'une ouverture d'espaces et de temps inédits dans leurs coexistence même au sein de ces œuvres très diverses. Certaines, comme les pièces de Thibaut Waré, Blanca Casas Brullet, procédant d'une forme d'animation, d'autres de l'enregistrement filmique du graphisme en action (Lionel Renck, Marko Mâetamn), d'autres encore d'une mise en résonance du traitement manuel et vidéographique d'un même objet. Certaines propositions étonnantes, comme ce jardin ouvert à l'infini d'un réfléchissement de la peinture dans le déroulement d'un film, ou encore le travelling de ces dessins de paysage de Marie Drouet, révèlent l'essence narrative de ces œuvres, de même que ce jardin des délices numérique proposé par Fabien Verschaere. Ce qui est en jeu, c'est une nouvelle visée (ou un nouveau *disegno*), qui entend se saisir de cet objet problématique qu'est devenu notre monde même. Mais l'objet de la visée, comme dans la ligne de mire du chasseur, semblant se déplacer aussi vite que le sujet qui tente de le saisir par le trait ou l'enregistrement, et il y faut alors les ruses de la technique, et les détours de la main assistée pour opérer cette saisie. Saisie qui

s'opère à la frontière ténue du mobile et de l'immobile, de l'image enregistrée et du dessin, sur l'arête fuyante de ce qui se donne et de ce qui se soustrait à la vue (Laetitia Benat, Camille Henriot, Anne-marie Schneider, Virginie Barré/Stéphane Sautour). A cette condition, cet objet qui nous échappait se révèle, et la main numérique nous donne à voir et à lire comme un nouveau récit, dont les lignes de force en appellent – au-delà du calcul et de la vision claire et surplombante placés sous le signe de l'œil, à une forme rusée de « manipulation », victoire souterraine de « l'haptique » sur « l'optique », qui vient comme en écho à la formule magique de Manet : « l'œil, une main »…

# Jean-Luc Poivret/Norbert Hillaire

## *Illustrations* François Poivret

# *Déplacements suspects d'antimatière dans le grand hangar des angles*

*(texte de NH paru dans l'ouvrage [Gris de Payne, Navette, Hangar, Garde-boue] Illustrations de François Poivret, Courtesy*

Ne sent-on pas le formidable déplacement auquel sont soumises les choses, et nous comme épuisés par elles en apesanteur: de Marcel Proust (qui salua les avions) à Hollywood, puis de Hollywood à la Chine, les hommes ont été éreintés par les choses, et ne tiendront plus face à elles ou leurs signes multiplicateurs, devant elles (et ce sera alors à l'oeuvre d'art de prendre le relais de cette nécessaire *tenue*, c'est là déjà la beauté fameuse de l'hélice au salon du Bourget saluée par Marcel. D et Fernand. L)

(….....)

Une ère nouvelle du soupçon a commencé, un monde dans lequel les choses vont et viennent, s'avancent vers nous plus ou moins familières, plus ou moins frontalières ou étrangères, échangent leur place et se distinguent dans les brouillards ou se perdent à l'horizon de leur propre mouvement ininterrompu

(….....)

C'est le monde comme caméra-montage qui s'avance : le monde de l'homme à la vue surdéterminée, et élevée à la puissance dix depuis Dziga Vertov, dont les machines s'ajustent au tremblement du temps dans les étoiles - et sur les plages.

(….....)

A propos d'une scène du Potemkine, Eisenstein écrit en 1938 :

« Le dramatisme croissant fait s'épaissir les brouillards, du gris au point du jour dans le port d'Odessa. (...)le gris semble se dédoubler en surface noire et tâches blanches. Les silhouettes portuaires qu'on voyait dans la scène des brouillards deviennent d'abord les figures-satues des matelots de garde, pour s'animer, à l'approche de l'escale amirale, en une multiplcité d'actions individualisées en quoi se divise le branle-bas de combat du cuirassé : liant les différentes parties du vaisseau - passerelles, canons, machines - avec les hommes, en un seul tout tendu vers le combat ».

(….....)

Valéry, alors étudiant à Montpellier , écrit à Mallarmé, le 18 avril 1891:

"Une dévotion toute particulière à Edgar Poe me conduit alors à donner pour

royaume au poète l'analogie. Il précise l'écho mystérieux des choses, et leur secrète harmonie, aussi réelle, aussi certaine qu'un rapport mathématique à tous esprits artistes, et comme il sied, idéalistes violents...
Alors s'impose la conception suprême d'une haute symphonie, unissant le monde qui nous entoure au monde qui nous hante, construite selon une rigoureuse architectonique, arrêtant des types simplifiés sur fond d'or et d'azur, et libérant le poète du pesant secours des banales philosophies, et des fausses tendresses, et des descriptions inanimées."
(….....)
Toutes ces choses dont le chiffre secret nous échappe, et comme surgies d'un arrière plan que nous ne saisissons pas - elles se tiennent en retrait, en secret, à l'abri dans *le hangar des angles*. Le hangar plutôt que le temple.
(….....)
Le hangar est découpé dans le bleu-gris du ciel, beau comme la courbure de l'espace temps, comme dessiné tout exprès pour l'index de l'architecte.
(….....)
La courbure du hangar innerve le mouvement du ciel en plongée vers l'intérieur de la terre, comme un arc en ciel qui planterait ses cornes dans l'enfer du dessous, cela même que les romains appelaient le *mundus*, ce trou qui conduit aux enfers, et que l'on creusait au lieu même où devait être édifiée la ville.
(….....)
Chiffre, Code , Secret, Mana, Mauss, Montage.
(….....)
Morceaux de ciel métaphysique découpés par la main de l'homme volatil, tel est le temple/hangar comme vertu cosmétique destinée à nous mettre en attente des fragments de cosmos que nous voulons comme en nous, pour les mettre à l'abri. Dans l'espoir d'une résurrection du « flux continu », comme une vieille lune oubliée.
(….....)
Et donc : l'une des figures rhétoriques mise en exergue à l'art et la littérature des modernes, comme une "note de basse" qui accompagne tout le siècle écoulé, et la totalité de ses textes fragmentaires, c'est l'*anacoluthe*, cette saute brusque d'humeur dans le flux textuel, cette brusque rupture par laquelle la pensée se porte en un éclair de sens au delà d'elle même et irradie sur le paysage textuel tout entier en le traversant de part en part: cet éclair de sens est comme un flot tourbillonnaire qui jaillirait *ex abrupto* dans la pensée, une effraction paradigmatique soudaine, qui forcerait le flux laminaire et syntagmatique du texte - le *pas à pas* des mots - à sortir de son lit, pour en cristalliser le sens.
(….....)
Et donc : Décorer en la tordant la ligne d'horizon, pour permettre à l'homme de s'attarder sur ses terres, à contempler le ciel, à arpenter la terre, à prendre la mesure de l'incommensurable, et à s'orienter dans la toujours bien mise en perspective de celui-ci.

C'est la beauté et le vide sidéral du désert comme écho des néons surdimensionnés de Las Vegas.
(….....)
La beauté sera alors convulsive ? Non, pas seulement: elle sera surtout constructive, courbe comme la ligne d'horizon, appareillée comme le corps de l'homme ou le bateau qui fait front vers l'ailleurs.
(….....)
Vers l'Orient passé à la trappe du trafic sans fin des choses et des larmes ? Non pas seulement: vers l'océan des nombres qui se traduit en chiffres et en codes cryptés dans nos coeurs amoindris.
(….....)
Les machines, les choses, les appareils reviendront alors sur le devant de la scène désertée par l'acteur, comme les personnages clés du drame en train de se jouer. Comme pour saisir au vol le dé lancé par l'homme au service de ses usages et de ses biens, l'empêcher de tourner en rond autour de sa gloire, comme pour courcicuiter ses empressements orthodoxes, les étirer dans la courbe du temps, les tendre comme un piège se refermant sur l'infini. (« ici aussi, la pression croissante se résout en explosion, mais au lieu du vacarme attendu des pièces d'artillerie, ce sont les cris de « frères! » et les bérets de marins volant en l'air »)
(….....)
Les machines et les appareils dont le murmure continu fixe l'homme à son rythme, l'arrime à ses écrans, fait voler en éclat ses phrases, et les reprend à la volée : foules et masses, voyageurs et décideurs, messages et traces : poussières d'ombre dans les savantes constructions du vent autour du temple. Faire poussière d'étoiles, de trouées dans les certitudes, faire feu de tout rivage, entre ciel et terre comme une passe d'armes entre deux.
(si 1 gramme d'antimatière était mis en contact avec 1 gramme de matière ordinaire, il se produirait une annihilation brutale libérant autant d'énergie que la fission de quelques kilogrammes de plutonium ou la combustion de quelques milliers de tonnes de charbon. Néanmoins, seul le contact entre matière et antimatière est explosif. L'antimatière, par elle-même, est stable.)
(….....)
Calvino, dans ses *leçons américaines,* écrit : « Le goût de la composition géométrisante, dont nous pourrions retracer l'histoire en parcourant la littérature mondiale à partir de Mallarmé, repose sur l'opposition ordre/désordre, fondamentale dans la science contemporaine. L'univers se défait en un nuage de chaleur, il se précipite sans rémission dans un tourbillon d'entropie, mais ce processus irréversible fait apparaître des zones d'ordre, des portions d'existant qui tendent vers une forme, des points privilégiés d'où l'on croit apercevoir un dessin, une perspective. L'oeuvre littéraire est une de ces menues portions en quoi l'univers se cristallise, prend forme, acquiert un sens qui n'est nullement figé, ni définitif, ni raidi dans une immobilité minérale, mais aussi vivant qu'un organisme ».

(….....)
Et donc:
Rivages, passages et paysages pourtant dorés - versés par la grande saucière du temps sur l'épine dorsale de l'univers.

# Dominique Roland (sur Pierre Molinier)

## *Les jambes de Saint-Pierre*

### *Un documentaire de Dominique Roland, 40 minutes, Marmitafilms, Bordeaux 2013*

Le film se situe sur un double plan, celui profane, de la découverte macabre d'un corps par des enquêteurs (le corps d'un artiste maudit, Pierre Molinier, dont la presse locale ira même jusqu'à écorner le nom dans son article nécrologique, comme pour marquer définitivement celui-ci du sceau de l'infamie dans cette bonne ville de Bordeaux).

Mais aussi celui, plus secret et sacré, de *l'épiphanie* de ce même artiste et de son œuvre, que le film nous apprend à découvrir progressivement - à la fois *ante mortem*, avant sa mort mise en scène et annoncée par l'artiste même, et après elle : Cette mise en scène, Dominique Roland nous en donne même les clés et le récit des préparatifs avant l'heure, à travers les témoignages que le cinéaste a recueillis sur le vieux magnétophone de l'artiste. Une mort dont on comprend donc progressivement qu'elle est l'apogée de cette œuvre complexe, une mort à partir de laquelle s'éclaire après coup toute une vie, comme une énigme se dénoue.

Et en effet, au fur et à mesure que l'on avance, *post-mortem*, dans le dédale des objets, des images, des décors, des récits, des photos qui forment le Grand Livre de l'énigme Molinier, celle-ci se révèle sous un jour différent : du registre de ces indices recueillis par la police, nous passons à celui des reliques. En ce point, le cinéaste enquêteur se fait exégète (au sens théologique du mot, et nous voilà vraiment dans *les jambes de Saint-Pierre*) - il faut ici souligner la justesse de cette *voix off* s'adressant directement à l'artiste *post-mortem*, comme on s'adresse directement au défunt lors d'une cérémonie funéraire.

Entre reconstitutions policières et exégèse minutieuse, c'est la figure de Molinier qui revient lentement du purgatoire dans lequel est enfermée son œuvre (avant d'entrer au paradis ?), œuvre dont la force transgressive n'aura pas échappé à la vigilance d'André Breton, qui en fut un soutien inconditionnel. Se déployant des deux côtés de la mort de l'artiste, avant et après elle, entre le temps et l'éternité en somme, ce film est une œuvre à la temporalité étrange, traversant les limites du documentaire et de la fiction, de la photographie et du cinéma. Tel un récit de rêves, il révèle la densité de l'œuvre de Molinier, œuvre chrysalide qui fonctionne à la manière du théâtre selon Artaud : *pour renaître, il lui fallait mourir.*

C'est cette progressive métamorphose de l'artiste qui se révèle à travers la caméra de Dominique Roland, un Molinier habité par la mort nécessaire d'un premier corps propre pour mieux renaître en objet sexuel, destiné à vivre désormais sur

l'arête fuyante du rouge et du noir des bordels bordelais et des bas résille, oeuvrant sans cesse au recollement de ses images de jambes morcelées en vue d'une improbable *vera icona* (une *véronique*, une icône authentique). Un film quasiment inclassable, comme l'œuvre de Molinier elle-même – l'image vraie de cette œuvre, en somme.

# Marie Hélène Tramus

## *Corps et graphies*

Si l'on devait relever, dans la diversité des productions artistiques contemporaines liées aux nouvelles technologies un trait caractéristique, c'est bien l'accent mis sur la question du corps.

C'est dans cette perspective, celle d'un corps comme enjeu artistique et technologique, que s'inscrit la démarche de Marie Héléne Tramus, qui utilise d'ailleurs dans son travail le logiciel de Michel Bret "Anyflo", fondé sur l'application des sciences du vivant aux développements de programmes informatiques eux mêmes aléatoires.

Comme d'autres artistes, Marie Hélène Tramus est venue aux images de synthèse par l'intermédiaire de l'art vidéo, discipline qu'elle a pratiquée et enseignée à l'université de Paris 8, avant de se spécialiser dans les dispositifs interactifs d'images de synthèse.

L'œuvre qu'elle propose aujourd'hui s'inscrit dans le droit fil de cette tendance :

*Corps et graphie* propose en effet au spectateur la possibilité de créer une chorégraphie "vivante", c'est à dire un processus dont le déroulement s'accomplit selon un ordre qui n'est pas fixé a priori, même s'il est par ailleurs programmé (comme l'est aussi le vivant).

On aperçoit d'abord sur l'écran un seul petit personnage qui danse. Pour déclencher le processus, il suffit de cliquer, avec la souris, sur l'une quelconque des parties du corps de la danseuse en mouvement. Surgit alors, de l'endroit où l'on a cliqué un deuxième personnage, qui croît et se met à danser lui aussi.

Le spectateur clique ensuite soit sur la premiere soit sur la seconde danseuse, et de ce point surgit une troisième danseuse, qui exécute à son tour des mouvements et de nouvelles figures. Les figures de chaque danseuse, sélectionnées aléatoirement par le système, sont toutes différentes.

De danseuse en danseuse, on voit se créer une architecture complexe de signes et de déplacements qui n'est pas sans évoquer quelque organisme vivant à la frontière du végétal et de l'animal monstrueux : sorte de chimère qui paraît trouver son équilibre improbable dans les métamorphoses successives dont elle est l'objet.

Quand le nombre limite de danseuses est atteint, cet éphémère ballet se réduit progressivement, jusqu'à disparaître complètement de l'écran. Outre la référence explicite de ce dispositif à des expérimentations artistiques comme Pilobolus (qui mêlait arts du cirque et chorégraphie dans les années 70), cette œuvre n'est pas sans

évoquer, de par ses échelles, et de par la vie propre qui l'anime (même si le spectateur est le *Deus ex machina* qui le régit), ce petit cirque que bricola royalement Calder, recréant avec des bouts de fil de fer et des mécanismes rudimentaires, l'univers du cirque dans sa totalité, mais un univers réduit à ses figures emblématiques. Ici aussi, nous sommes en présence d'une chorégraphie restreinte ,qui vaut moins par les représentations du corps qu'elle met en œuvre, que par les transgressions synesthésiques que cette écriture du corps rend possible.

---

[i] Giorgio Agamben, *L'Ouvert, de l'homme et de l'animal*, Rivages Poche /petite Bibliothèque, Paris, 2006, pp.116, 117

[ii] Alain Beaulieu, *L'art figural de Francis Bacon et Brian Ferney comme antidote aux pensées nihilistes*, http://uqtr.ca/AE/Vol_9

[iii] Federico Garcia Lorca , *Jeu et théorie du duende* , éditions Allia, 2008.

[iv] Toutes les citations qui suivent sont extraites du texte de Lorca.

[v] Cf. Caroline Boudet-Lefort , « Le Duende (à propos du Cinéma en général et de Bunuel en particulier) », in phttp://www.ali-provence.com/ . Cf aussi : Juliette Allain, « approche du sens du geste en psychithérapie à travers l'expérience du Duende », **in** http://www.techniques-psychotherapiques.org/Pratiques/ApprochesPsychoth/SensduGeste_Allain2005.html.

[vi] Simon Casas, *La corrida parfaite*, Au diable vauvert, 2013.