UNIVERSITÉ DE PARIS 1, PANTHÉON-SORBONNE

2012

Anne GAVARRET



ENTROPIES NUMÉRIQUES

LA PERTE COMME PARADIGME, PROCÉDURE, PROCESSUS



THÈSE POUR LE DOCTORAT

EN ARTS ET SCIENCES DE L'ART

MENTION ARTS PLASTIQUES

SOUS LA DIRECTION DE **Richard CONTE**,

PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS

Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne

U.F.R. Arts et Sciences de l'Art
Doctorat d'Arts Plastiques

Anne GAVARRET

ENTROPIES NUMÉRIQUES

La perte comme paradigme, procédure, processus

Sous la direction de Richard Conte,
Professeur des Universités

Thèse soutenue le 22 mars 2013

Membres du jury :

- **Richard Conte**, Professeur en Arts Plastiques à l'Université de Paris 1
- **Françoise Parfait,** Professeure en arts et nouveaux médias à l'Université de Paris 1
- **Anne Sauvagnargues**, Professeure en Philosophie de l'art à l'université de Paris 10
- **Khaldoun Zreik**, Professeur en Sciences de l'information et de la communciation à l'Université de Paris 8

RÉSUMÉ

Figurer, ce serait aussi perdre, c'est ma première hypothèse, qui fait l'objet de la première partie. Mon travail s'intéresse à la perte, la disparition appliquées à l'image, et à travers elle, celle du corps. La mise en œuvre de procédures d'enregistrement spécifiques produit une première perte. Cette perte, identifiée dans les procédures d'enregistrement, est ensuite recherchée à dessein dans les processus. C'est celle de l'image, et par extension, de la figure.
La surenchère de traitements numériques produit une déperdition graduelle que l'on peut alors nommer entropie. Cette notion, issue de la thermodynamique, aussi utilisée dans les théories de la communication, est ici déplacée vers l'artistique, cernée au plus près des événements qui ruinent l'image dans mes œuvres. La deuxième partie déroule donc une seconde hypothèse qui élucide la récurrence de ces déperditions dans mon travail : la perte, l'entropie seraient le véritable sujet de la figuration, l'objet de la mise en œuvre plastique. Nous cherchons à voir, au fil des œuvres, comment cette perte devenant entropie se déploie, colonise les images, les épuise.
À travers la mise en abîme des effets de perte sur eux-mêmes ou la surenchère des traitements, une entropie toujours plus importante est générée, qui aboutit à la *défiguration* de l'image. Les œuvres donnent à voir la perte par un usage spécifique des technologies récentes, mais à rebours de leur usage dédié. Celles-ci sont utilisées ici *a minima* ou *a contrario*, ou encore en poussant à l'extrême défauts ou fonctions. Ces excès mettent à jour une fonction critique déjà présente dans ces outils, comme s'il suffisait de la révéler. Interrogeant la déperdition dans l'ensemble de mon travail, cet usage instaure une mise en œuvre récurrente, et constitue successivement un procédé heuristique, un processus poïétique et une posture critique.
Ma démarche est constituée de trois moments : celui d'une procédure décidée et envisagée par l'auteur au préalable, puis d'un processus programmatique confié aux appareils et logiciels, générant une sorte d'auto-poïèse de l'œuvre et enfin, celui de l'interprétation de l'auteur devenu spectateur.
Mais au bout du processus, quand l'image finit par ne plus figurer, que contient-elle ? Il s'agit, en troisième partie, de reconsidérer les œuvres pour déceler si quelque chose demeure quand même, c'est ma troisième hypothèse.
L'avers de la figuration recèle l'absence du corps, puis l'épuisement de son image. Mais au revers de la figure défigurée se dessine sa présence, malgré tout.

ABSTRACT

To represent a figure is also a production of loss, this is my first hypothesis, in the first part of this text. My work is about loss, disappearing, in my pictures, and through them, on the body. The first loss is occurring by recording procedures, photography and video. Then I search an increasing loss, producing entropy by adding treatments on treatments, operation on operation.

The second part is developping this concept, moved from thermodynamics or communication fields to the artistic sphere, according to my plastic work. This part clarifies also this entropy which seems to be the real purpose of the works, this is my second hypothesis.

I use recent technologies up side down or backwards, and this use is a form of critical way.

The process that I operate is composed of three moments : first, the procedure, decided by the author, next, the process made by the softwares and the computer, and then the interpretation from the author who become a spectator.

But something remains in these exhausted images. As a result, the third part of this text is developping the interpretation of my works according to this fact, this is my third hypothesis.

The body is missing in a picture, all the more when the first image is eroded, undermined. But by the involvement made on these images, it is possible to consider the body is present, however.

INTRODUCTION

Une image de corps est-elle une simple image ? Au contraire disparaît-elle derrière le corps, est-elle *invisible*[1], comme l'écrit Roland Barthes ? Lorsqu'il s'agit d'un enregistrement photo ou vidéo, qu'emporte-t-elle du réel sur lequel elle est saisie ? Est-elle le corps lui-même ? Ou *juste une image* ? Ou encore est-elle un hybride d'image et de corps ? Ou seulement un ensemble de formes et de couleurs *en un certain ordre assemblées* ? Quand cette image qui figure le corps est défigurée, qu'advient-il ? Lorsque l'image est livrée à une entropie qui la gagne, que perd-elle ? Cette entropie fait-elle disparaître l'image, le corps ? Qu'est-ce qui demeure dans l'image quand le corps n'est plus identifiable ? Et qu'en est-il s'il s'agit d'un encodage numérique ?

Cette entame qui soulève de nombreuses questions donne aussi le mouvement que ce texte va conserver dans sa structure : une interrogation sur la figuration que je mets en œuvre au cœur de mes images, selon deux points de vue qui ne sont pas deux partis antinomiques, mais dialectiques. Et comme l'étymologie du mot[2] y invite, l'image peut être abordée comme une effigie du corps disparu.

Le premier s'attache à l'aspect défectif de la figure et déroule l'hypothèse que la première partie, *L'AVERS DE LA FIGURE*, va tenter d'étayer : figurer, ce serait aussi perdre. Nous verrons de quel ordre est cette perte ou plutôt ces déperditions, car les procédures instaurant la perte augmentent leur action dans les processus. Lorsque cette perte initiale est ainsi remise en œuvre, en surenchère ou en abîme, elle peut alors se dénommer entropie.

---

[1] Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie,* Paris, Les cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 18.

[2] « Le français image est un calque du latin *imago* qui désigne en propre une imitation matérielle, en particulier les effigies des morts (…) », Barbara Cassin (sous la dir.), *Vocabulaire Européen des philosophes*, Paris, Seuil/Robert, 2004, article *Image*, p. 582.

Cette notion, issue de la thermodynamique, aussi utilisée dans les théories de la communication, sera ici déplacée vers l'artistique, cernée au plus près des événements qui ruinent l'image dans mes œuvres.

La deuxième partie déroulera donc une seconde hypothèse qui élucide la récurrence de ces déperditions : la perte, l'entropie seraient les véritables sujets de la figuration, l'objet de la mise en œuvre plastique. Nous chercherons au fil des œuvres à voir comment cette perte devenant entropie se déploie, colonise les images, les épuise, et les sens afférents, *DANS LES FAILLES DE L'IMAGE*.

Cette perte, identifiée dans les procédures d'enregistrement, puis recherchée dans les processus, est celle de l'image, et par extension, de la figure. À travers la mise en œuvre de ce que j'appellerai *surmédiatisation*[3] qui met en surenchère les effets de perte sur eux-mêmes, générant une entropie toujours plus grande, j'interroge la figuration et la trace du corps dans son processus de dé-figuration.

Les œuvres donnent à voir la perte par un usage spécifique des technologies récentes, mais à rebours de leur usage dédié. Celles-ci sont utilisées ici à perte ou *a contrario*, ou encore en poussant à l'extrême défauts ou fonctions. Ces excès mettent à jour une fonction critique déjà présente dans ces outils, comme s'il suffisait de la révéler.

Interrogeant la déperdition dans l'ensemble de mon travail, cet usage instaure une mise en œuvre récurrente, et constitue successivement un procédé heuristique, un processus poïétique et une posture critique.

Mais au bout du processus, quand l'image finit par ne plus figurer, que contient-elle ? Il s'agira, en troisième partie, de reconsidérer les œuvres en se plaçant cette fois, *AU REVERS DE LA PERTE*, pour déceler si quelque chose demeure, malgré tout.

Ce texte en trois parties pourrait aussi être envisagé à l'aune des points de vue successifs empruntés à Umberto Eco[4] dont nous reparlerons : les pôles de l'auteur, de l'œuvre et du spectateur.

---

[3] Je mets sous ce vocable les procédures en abîme et des processus en surenchère que j'utilise, comme les photographies rephotographiées à l'écran, le film refilmé, le projection filmée et reprojetée, refilmée, etc… J'y reviens plus bas.

[4] Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, [1990], traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.

Mais à sa démarche prenant comme point de départ une œuvre achevée, je substituerai mon approche qui prend en compte l'ensemble du *continuum* de création faisant l'objet de cette réflexion. Celui-ci pourrait toutefois être jalonné en trois moments : celui du projet, puis du trajet, enfin celui de l'objet, points de vues déplacés successivement selon les trois parties de ce texte.

C'est pourquoi, après avoir convoqué une œuvre inaugurale de ces recherches, nous nous placerons dans une première partie sur le plan théorique à partir duquel la pratique prend place, celui de l'auteur. La deuxième sera tournée vers l'œuvre plus spécifiquement. La troisième sera plutôt du point de vue du spectateur. Mais à la position de Eco, extérieure face à l'œuvre d'autrui j'oppose une posture de l'auteur interne à son œuvre. Comment, en étant dans l'œuvre, écrire sur elle ? Comment écrire comme si l'on était juste spectateur quand on est aussi auteur ? Cette position d'auteur-spectateur n'est pas étrangère à ma pratique, elle sera élucidée.

Voilà très longtemps que l'image est connue pour être défective. Dans un fameux passage de *La République*, Platon déprécie l'art du peintre, en ce qu'il se situe à un degré deux fois éloigné du vrai, par la comparaison de trois sortes de lits : l'idée ou essence du lit conçue par le divin, une occurrence de lit faite par un menuisier, enfin, la représentation picturale qui a pris pour modèle l'ouvrage du menuisier. Non seulement cette activité ne mérite pas, selon lui, le terme de création, mais elle se réduit à ne présenter qu'un point de vue de l'objet, une de ses apparences, alors que l'objet lui-même, si l'on change de point de vue, en offre de multiples. Mais cette lacune ne serait-elle pas justement le lieu de déploiement de ces points de vue multiples ?

Après avoir fait avancer Socrate dans cette argumentation qui entraîne Glaucon, il conclut : « L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai, et s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantôme[5]. » Toute figuration pour Platon serait marquée du sceau du manque, de la lacune, et cette conception est l'un de nos héritages les plus vivaces.

[5] Platon, *La République*, (introduction, traduction et notes de R. Baccou), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 88.

Nous ancrerons cette réflexion sur l'aspect défectif de l'image dans quelques *origines*, au sens que Walter Benjamin donne à ce terme : « un tourbillon dans le fleuve du devenir[6]», non une genèse, mais ce retour cyclique de questions séculaires.

Cet arrimage dans une histoire rompt quelque peu avec la tradition de la recherche dans notre université, qui veut que l'ancrage soit contemporain. Mais avec ce point de vue nous tenons justement à ne pas considérer la production actuelle en rupture, à ne pas voir les images numériques comme révolutionnaires avant tout, mais à les placer dans l'histoire des images, on s'en expliquera. Cette posture n'est pas un axiome, c'est une nécessité. Elle n'est pas non plus celle d'une historienne de l'art, ce que je ne suis pas. Étant en revanche productrice d'images aujourd'hui je tiens à ce qu'elles s'inscrivent dans ces *origines*, au sens de ce tourbillon dont parle Benjamin, qui serait, selon la lecture qu'en fait Georges Didi-Huberman, un surgissement cyclique, un symptôme, et non une source ou un commencement. C'est pourquoi la référence à des époques hétérogènes est un des traits du texte qui suit.

Un autre aspect contenu dans les questionnements qui ont ouvert cette introduction est celui, central, de la figure. Un corps représenté est toujours face à celui du spectateur. On ne peut l'isoler. Les figurations que je produis s'inscrivent nécessairement dans cette notion de *corporéité*, celle de notre appréhension du monde définie par Maurice Merleau-Ponty : « Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être. Cet extraordinaire empiètement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité[7]. »
Cet *empiètement* corporel de notre rapport au monde est-il ce qui modèle l'anthropomorphisme de l'œuvre, aussi bien que ce qui induit la récurrence de la figure ? L'œuvre, comme l'auteur et le spectateur, à la fois « voyant et visible[8] », serait corporelle ?

---

[6] « L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. » Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* [1928], Paris, Flammarion, 1985, p. 43.
[7] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17.
[8] *Ibidem*, p. 18.

De cette œuvre il conviendra de regarder les parties *vives* et *mortes* au sens que la marine attribue à ces termes, et de s'y arrêter un peu. Ce qui est caché constitue la partie vitale d'une embarcation : les *Œuvres vives* sont la partie située en-dessous de la ligne de flottaison, et les *Œuvres mortes* la partie émergée. Je prolongerai l'image : l'œuvre réside en ce qu'elle cache autant qu'en ce qu'elle montre, et sa partie vitale, cœur, espace nécessaire à la flottaison, serait justement immergée.

Ainsi on se demandera si le corps mis en images pourrait, ainsi dé-réalisé, échapper du même coup à sa contingence ? Que vaut cette image de corps quand elle le dé-figure ? Le corps habite-t-il encore l'image où il ne figure plus ? La récurrence de cette figuration, sa multiplication et sa surmédiatisation aboutissent-elles, *in fine* à une affirmation de sa présence ou une manifestation de son absence ?

Le troisième aspect déjà pressenti dans l'énoncé du parcours à venir est l'approche dialectique, au sens que Didi-Huberman donne à la notion dans sa pensée qui nourrit ma recherche. C'est un moyen de faire jouer les contraires, de mettre en tension des éléments antagonistes, y compris au cœur même des œuvres. Ce jeu dialectique ne se déclinera pas comme deux points de vue séparés, deux partis à prendre selon deux parties du texte. Il n'est pas non plus comme la rhétorique le prévoit sur le modèle thèse, antithèse, synthèse, cette dernière faisant son deuil des apports de chacune des autres. Non, il est la double facette d'un même élément, tel *Janus*, ce dieu des commencements et des fins, des portes et des passages. Cette mise en boucle instaure un lieu dynamique qui rejoue sans fin l'interprétation.

Dans d'admirables pages ouvrant sur la scission du voir, Georges Didi-Huberman écrit qu'il y a dans *ce que nous voyons quelque chose qui nous regarde*, et même dans l'objet prétendument le moins empreint d'affect, l'objet *tautologique* minimaliste. *What you see is what you see*, mais il se pourrait bien qu'il y ait aussi autre chose à voir.
À ce vide du plein qui nous regarde, comme Didi-Huberman en prend l'exemple, dans un tombeau ouvert, deux attitudes humaines tentent d'échapper. Celui qu'il appelle *l'homme de la tautologie* nie que ce volume ait autre chose à montrer que lui-même, pour lui rien ne réside dans ce vide. L*'homme de la croyance*, lui, voit dans ce vide l'homme ressucité, preuve qu'il est aussi Dieu.

Entre l'en-deçà du vide (rien) et l'au-delà du vide (tout), que voyons-nous dans le tombeau ? Ne l'habitons-nous pas, dans une projection de l'inévitable ? Notre corporéité au monde s'inscrit dans cette dialectique de la vision, effrayés et attirés par la tautologie comme par la croyance, quelque chose nous regarde toujours dans cette béance.

Cette réflexion rapidement synthétisée me permet d'amorcer le mouvement dialectique emprunté à son auteur, que je tenterai de poursuivre, lui-même s'appuyant sur l'image de la mer dans *Ulysse* lui servant d'ouverture : « Le passage Joycien sur l'inéluctable modalité du visible aura donc donné, dans leur précision, toutes les composantes théoriques qui font d'un simple plan optique, que nous voyons, une puissance visuelle qui nous regarde dans la mesure même où elle met en œuvre le jeu *anadyomène*, rythmique, de la surface et du fond, du flux et du reflux, du trait et du retrait, de l'apparition et de la disparition.[9] » Cette mer, *toujours recommencée*, dans le vert de laquelle Dédalus est regardé par un pourrissement, un résidu organique verdâtre, image de sa mère morte, est en effet la récurrence même, un trait dominant de mon travail que nous relèverons.

Et comme image de ce double mouvement, elle est aussi l'image de la dialectique mise en œuvre dans ce texte, en écho à celle de ma pratique artistique, et plutôt que de positionner l'œuvre et le texte dans un choix *entre* ce que nous voyons et ce qui nous regarde, je chercherai à habiter l'*entre*, cet espace partagé, me référant à l'une des magnifiques et fameuses pages de cet essai de Didi-Huberman : « Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre*. Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est-à-dire de penser l'oscillation dans son mouvement de diastole et de systole (…) à partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspens, d'entre-deux. Il faut tenter de revenir au point d'inversion et de convertibilité, au moteur dialectique de toutes les oppositions. C'est le moment où ce que nous voyons commence juste d'être atteint par ce qui nous regarde - un moment qui n'impose ni le trop-plein de sens (que glorifie la croyance), ni l'absence cynique de sens (que glorifie la tautologie). C'est le moment où s'ouvre l'antre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons.[10] »

[9] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 13.
[10] *Ibidem*, p. 52.

Ce point, cette limite, questionnés en récurrence dans les œuvres selon les problématiques propres à chacun d'eux, quoiqu'en lien, sera le lieu de l'apparition et de la disparition, de l'inscription et de l'évanescence, de la perte et de l'ajout, du réel et de la fiction, de l'épuisement et de ce qui demeure, de « la perte et du reste, de l'irréversible et de l'inachevable[11] », de la finitude et de la postérité.

L'Œuvre entier de Marcel Duchamp et ses écrits auraient presque pu constituer le seul champ référentiel, tant mon travail pourrait être abordé dans tous ses aspects sous les auspices duchampiens de la récurrence, de la mise en abîme, de la duplication et de l'empreinte. Il sera très présent dans ce texte. Choisissons pour paradigme de cette quadruple polarité *la boîte en valise*, reproduisant une sélection de ses propres œuvres, souvent indicielles, qui jouent de la rotation et de la reprise, la boîte elle-même dupliquée en série. Mais dans mon travail la récurrence, la duplication, la mise en abîme, l'inscription, sont avant tout celles du corps. Entre procédures indicielles en surenchère et mise à mal iconique, une dialectique s'instaure.
Ainsi, quand la figuration du corps s'évanouit, qu'est-ce qui apparaît dans cette image où le corps disparaît ? Quand le corps s'inscrit en filigrane dans l'œuvre, que cache cette marque dans ce qui est montré ? La mise en figure(s) du corps, récurrente, l'inscrit-elle dans l'œuvre contre le temps, ou le temps dans sa récurrence œuvre-t-il contre le corps ? Ces figurations du corps sont-elles seulement celles de sa défiguration ?

Mais cet aller-retour, c'est aussi le mouvement récurrent qui peu à peu s'est imposé entre les œuvres d'autrui et les miennes, la pensée d'autrui et la mienne, mouvement qui rythmera le fil du texte, œuvres de l'autre qui me parlent et parlent de mon œuvre parfois mieux qu'un écrit théorique. Ce texte endogène tissé de ces œuvres exogènes sera, je l'espère, moteur pour une approche du corpus présenté, comme selon la belle formule de Jean Suquet : « Au premier regard, la mécanique du Grand Verre paraît abruptement arrêtée. Parce qu'elle n'est que le véhicule qui attend d'être mis en route par les voyageurs. Hormis les mots, pas de moteur. Eux seuls savent animer l'hétéroclite machine prise dans les glaces en nommant haut et clair les énergies, les fluides, les souffles qui lui donnent une âme[12]. »

---

[11] François Soulages identifie ces deux pôles dans son ouvrage *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998, nous nous appuierons sur celui-ci.
[12] Jean Suquet, *Le Grand Verre rêvé*, Paris, Éditions Aubier, 1991, p. 15.

Comme la "mécanique du *Grand Verre*", le corpus artistique arrêté ici est en suspens, dans une sorte d'arrêt sur image. Mais la mise en route, qui résiderait dans les mots, de cette machine, est, elle aussi, suspendue. Bien que non inachevé, l'ensemble constitué de cette double caractéristique, théorique et plastique**,** constitutive de mon travail, s'inscrit dans l'inachevable.
Indissociables, l'un renvoyant à l'autre et à autrui, le plastique et le théorique mettent en œuvre une réflexivité motrice mais instable, ouverte sur l'autre. Une figure en mouvement, qui selon Giacometti, « ouvre l'espace[13]».

Nous chercherons à approcher, je le disais, ce que l'œuvre cache aussi bien que ce qu'elle montre. Mais nous questionnerons aussi le *comment* l'œuvre montre et cache. Pour le dire autrement et par une métaphore : nous regarderons "la lune", mais aussi "le doigt" du proverbe chinois qui voudrait que *Quand le doigt montre la lune, l'idiot regarde le doigt*. Car l'image du doigt est également signifiante pour comprendre ma pratique, de façon plurielle.

Le doigt, index pointé, c'est d'abord celui qui dit "ça" dans le *ça-a-été*[14] Barthésien. Le Roland Barthes de *La chambre claire* sera une de nos références phares, on y revient. C'est aussi l'index que Rosalind Krauss pointe du doigt dans *Tu m'*, en 1918, détail exécuté par un peintre en lettres anonyme dans cette œuvre de Duchamp qui mit un terme à la peinture pour le reste de la vie. Ce doigt c'est également celui de l'empreinte digitale, *index* corporel, trace tenant lieu de preuve identitaire. Ce doigt enfin, par cette transformation du proverbe cité, mis pour la façon dont on montre, c'est la métaphore de l'œuvre dans sa *praxis* avant et pendant que d'être œuvre. C'est que les processus ont pour mon travail une grande importance, et les enjeux de ce qui fait advenir l'œuvre seront questionnés.

La photographie est une des techniques que j'utilise, mais elle sera bien plus que cela : nous l'interrogerons selon des facettes diverses, dans une approche toute personnelle, selon les enjeux en travail dans mes images.

---

[13] Alberto Giacometti cité par Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'Art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 331.
[14] « Le nom du noème de la photographie sera donc « Ça a été » (…), Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 120.

Barthes souligne le paradoxe de la photographie: « La photographie emporte toujours son référent avec elle (…) collés l'un à l'autre (…)[15].» Nous aurons à interroger ce rapport de l'enregistrement avec son référent. Mais il ajoute : « elle est *plate*[16] » et, citant Blanchot, « l'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur[17].» Sa triple qualité « d'adhérence du référent[18] », de passé et d'authentification « de l'existence de tel être[19]» lui confère une qualité d'*Urdoxa*, de croyance fondamentale. La valeur indicielle, au sens Peircéen, confirme cette dialectique de la photographie, comme présence d'une absence et absence d'un être, qui a été là.
La photographie est un objet multiple qui nous retiendra, et que nous étudierons dans une approche, comme celle de Barthes, à la fois méthodique et subjective, empreinte d'affect.

La dialectique est aussi présente dans toute image figurative, entre ce qu'elle représente et la façon dont elle le fait. « L'expérience du regard à laquelle nous convie la photographie consiste en un incessant passage de la chose photographiée à l'image en tant que telle, puis à soi-même comme oeil qui regarde et il conclut qu'elle est, lors de son invention « un nouveau type d'objet et d'une forme instable du regard[20]. », écrit Yves Michaud.

Cet incessant passage imprimera un aller-retour sur les points importants de mon travail artsitique, mais un retour autrement, comme un repentir dans le dessin ou un *remake* de film peut le faire. Ainsi la photographie pourra aussi constituer un plan métaphorique pour le comprendre.

Georges Didi-Huberman interrogé sur son travail, répond : « J'ai développé, comme tout le monde, ma petite méthode personnelle (basée sur des fiches écrites à la main) dont la seule vertu est la simplicité, la mobilité, la possibilité de travailler simultanément dans l'ordre du savoir (vertu de patience) et dans l'ordre de l'association libre (vertu d'impertinence, de jeu). Un texte est toujours la résultante ou le montage de ces deux dimensions dans un même rythme[21]. » Je lui emprunterai ce double mouvement.

---

[15] *Ibidem* p. 17.
[16] *Ibidem* p. 164.
[17] *Ibidem* p. 164-165.
[18] *Ibidem, p. 18.*
[19] *Ibidem,* p. 166.
[20] Yves Michaud, « Formes du regard, philosophie et photographie », in (sous la dir.) Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam-Biro / Larousse, 2001, p. 737.
[21] Georges Didi-Huberman, entretien réalisé par Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui, publié dans *Vacarme n° 37*, automne 2006 et sur http://www.vacarme.eu.org/article1210.htmll , page consultée le 23 juillet 2008.

Désir d'un commencement, angoisse d'une seule fin[22].

Giacometti, ainsi que le rapporte James Lord, « remet aussi longtemps que possible le geste décisif de commencer[23]. » L'artiste dit plus loin « Mais si on pouvait jamais commencer vraiment, si on pouvait vraiment avoir fait un début, ce serait inutile d'aller plus loin, parce que la fin est déjà contenue implicitement dans la réalisation du commencement[24].» Commencer serait déjà finir, s'acheminer vers une fin ?

La fin, but ou terme, est contenue toute entière dans le premier mot écrit. Ce mot en appelle inévitablement un autre, puis un autre, et emmène plus loin, à l'instar de la marche, qui en déstabilisant, fait avancer pas après pas d'un point à un autre. La figure de *L'Homme qui marche* de Giacometti en condense la désespérante inéluctabilité, empreinte à la fois du désir forcené qui en est le moteur, du mouvement engendré par le déséquilibre nécessaire, et de l'écart insensé que l'équilibre précaire permet.

Henri Cueco écrit que « la pomme de terre était [pour lui] un enjeu prenant pour prétexte un thème réputé banal, c'est-à-dire sans scorie sentimentale ou idéologique. (…) Au fond, en pensant évacuer le thème [sentimental, social] par insignifiance, je l'ai placé au cœur de mon débat[25]. »

Quand le corps est mis en images par la photographie « cette image qui produit la mort en voulant conserver la vie[26] », comment échapper à l'affect, lorsque dans *ce que nous voyons*, quelque chose, toujours, *nous regarde* ? « Au seuil de la mort, ce n'est pas l'avenir de l'âme qui nous préoccupe mais le comportement du corps[27]. », écrit Edmond Jabès. Au mitan de la vie et au milieu de l'œuvre, est-ce déjà et toujours ce corps qui nous hante ? Par là, dans mes œuvres, l'image du corps a bien du mal à n'être qu'une image, elle est corporelle.

---

[22] Edmond Jabès, *Désir d'un commencement, angoisse d'une seule fin,* Paris, Éditions Fata Morgana, 1991.
[23] James Lord, *Un portrait par Giacometti*, [1965], traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 2001, p. 17.
[24] *Ibidem,* p. 142.
[25] Henri Cueco, in (sous la dir.) d'Evelyne Artaud, *Vanités contemporaines*, Paris, Cercle d'Art, 2002, p. 27.
[26] Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 144.
[27] Edmond Jabès, *Désir d'un commencement, angoisse d'une seule fin*, op. cit., p. 17.

Mais elle s'évertue à prendre corps pour toujours le perdre. Paul Ardenne, à propos du corps dans l'art du XXème, écrit que « Le sujet est, par nature, inépuisable[28]:», étrange paradoxe que cet inépuisable sur l'épuisable par excellence, que cette infinitude de ce qui pose justement le plus grave des problèmes, celui de sa finitude.

Comment commencer si ce n'est en se déstabilisant ? En prenant le risque de l'inclinaison ? Le désir, cette freudienne pulsion de vie, d'aller à la rencontre de l'objet désiré pousse à amorcer le mouvement vers la fin, à avancer un pied pour en retirer l'autre. La page blanche, grosse d'une infinité de possibles, toute en virtualités, perd pourtant exponentiellement celles-ci, du premier mot, jusqu'au dernier. Ajouter, c'est aussi retrancher.

L'*homme qui marche* sait sans doute d'où il est parti, pour autant il ne saura jamais précisément à quel endroit il va arriver, ou peut-être tomber.

C'est la marche, plus que l'origine du déplacement ou encore l'endroit à atteindre, qui retiendra notre attention. Marche métaphorique de la recherche, avant tout comme posture artistique (tenant à la fois de l'expérimentation heuristique, de la reprise et de la transformation des découvertes, d'une certaine systématisation, de l'anticipation, de la confrontation à l'œuvre et à la pensée d'autrui, à l'autre, de la théorisation) et du travail dans sa mise en œuvre récurrente, répétitive, mais aussi motrice bien qu'instable.

Mais ce que l'on cherche, ou plutôt à quoi on erre à la recherche, fuit irrémédiablement, et je me demanderai, avec Merleau-Ponty si « Le plus haut point de la raison est-il de constater ce glissement du sol sous nos pas, de nommer pompeusement interrogation un état de stupeur continuée, recherche un cheminement en cercle, Être ce qui n'est jamais tout à fait[29] ? » Œuvre, ai-je envie d'y rajouter, des images précaires ?

Nous marcherons néanmoins, en essayant aussi de considérer cette marche.

---

28 Paul Ardenne, *L'image corps, figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 20.
[29] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 92.

Y a-t-il, dans cette marche, ainsi que le décrit Francis Ponge dans celle de l'homme de Giacometti, « L'Homme en souci de l'Homme, en terreur de l'Homme. S'affirmant une dernière fois en attitude hiératique (...)[30] »

Mais nous n'en sommes qu'au début.
Commençons donc, par entamer un mouvement, un simple mouvement de corps, comme ceux qui viendront figurer dans mes œuvres : faire un pas, ouvrir un rideau, se mouvoir, mettre un vêtement, se coucher.

Commençons par faire un pas dans le corps du texte, qui débute, précisément, sur une errance et une découverte, et fera son chemin singulier. Comme une photographie, dit Barthes, est « quelque chose quelconque[31]» ce chemin n'est qu'un chemin parmi tous les possibles, mais une trace unique.

Cette trace commence par un travail ancien, point de départ de ces recherches sur la figuration subissant une entropie.

Commençons cette marche, comme le dit Octavio Paz « L'œuvre est la route.[32]»

[30] Francis Ponge, in Charles Harrison, Paul Wood, *Art en Théorie*, 1900-1990, Paris, Hazan, 1997, p. 676.
[31] Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 40.
[32] Pierre Cabanne, *Duchamp & Cie*, Paris, Terrail, 1996, p. 200.

AMORCE

Une seule image, dit Claudio Parmiggiani, « Les œuvres suivantes (…) n'ont été que la vaine tentative d'éclaircir l'énigme que recelait cette image primitive[33]. » L'image en question est issue d'un film d'Andreï Tarkovski qu'il a vu très jeune. C'est un long plan presque fixe sur la trace circulaire de condensation qu'un verre soulevé a laissée, et qui s'évapore doucement, « comme une très lente agonie dans le regard, dans le néant[34]. » Dans son extrême simplicité, ce plan aura livré toute la force de sa signification et imprimé une marque décisive, durable, matricielle, dans l'imaginaire de l'artiste, alors même qu'il montrait celle d'une évanescence.

[33] Claudio Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, trad. de l'italien par A. et M. Bresson-Lucas, Arles, Actes Sud, 2003, p. 213.
[34] *Ibidem*, p. 19.

C'est également d'une sorte de "révélation" dont procède l'œuvre qui ouvrira ce propos, une série de photographies intitulée *Anthropies*. De façon rétrospective, je peux dire que cette œuvre déjà très ancienne (2002) aura fondé l'essentiel de mes orientations artistiques. Toutes les significations qu'elle recèle sont aussi contenues de façon plus ou moins centrales dans le reste de mon travail, dans des modalités sensibles diverses. En cela elle demeure importante à mes yeux aujourd'hui, et j'en ferai donc, comme Parmiggiani, une image matricielle. Elle constituera donc l'amorce de cette réflexion, au sens cinématographique du terme : un point d'ancrage pour dérouler la suite, comme celle d'un film le permet.

Sa description, comme une sorte d'embrayeur appuyé sur le sensible, fera émerger les enjeux artistiques et théoriques qui seront repris ensuite, développés selon des focales différentes.

Mais avant d'aborder *Anthropies*, je voudrais encore rejoindre Parmiggiani, dont les écrits poétiques et philosophiques sont une œuvre à eux seuls, plus encore qu'un appareil théorique accompagnant son Œuvre. Outre cette image de Tarkovski, son Œuvre entier est marqué par un travail inaugural que je rapporte ici tant il est éclairant pour ma propre démarche.

Après quoi nous reviendrons à la série de photographies *Anthropies*, car comme pour lui, ce travail princeps a constitué un moment crucial, un tournant, tant par son aspect heuristique que poïétique. Nous envisagerons donc, dans cet ordre-là, la fécondité de cette expérimentation, d'abord pour ses effets de forme, puis de sens.

Mais faire une simple description est une tâche impossible, et la dénotation pure, une chimère. Ce point n'est pour moi pas anecdotique, il est intrinsèque à mon approche des œuvres. Très vite, le visible laisse place à la pensée : aussitôt perçue, l'œuvre — ou l'image, l'objet — est interprétée. Cette importance de la théorie, qui tient pour une grande part à une posture d'auteur-spectateur est une des marques de ce texte, comme de la façon dont je travaille. Le récit de cette genèse fera donc émerger les questions qui se sont imposées ensuite de façon récurrente dans mes recherches.

Mais auparavant, pour donner corps à cette notion d'œuvre inaugurale, nous convoquerons celle de Parmiggiani, un *déplacement.*

1- Parmiggiani, une image séminale

Cette image de la trace du verre qui a précédé les œuvres suivantes (et, dit-il, les a illuminées[35]) est sans aucun doute celle qui a rendu si décisive la vision qu'il eut en 1970, à la *Galleria Civica* de Modène[36] et qui donna lieu à son œuvre *Delocazione* : déplacement. Georges Didi-Huberman rapportant ce récit en relève plusieurs. Quand l'artiste parcourt les lieux où il doit exposer, il arrête son choix sur un espace oublié, une réserve. Premier déplacement, dans un lieu d'ordinaire invu par le public, secret. Alors qu'il cherche vaguement à faire de la place dans cette pièce quelque peu abandonnée, il retire les objets qui encombrent, tous recouverts d'une épaisse couche de poussière. Deuxième déplacement. C'est alors qu'à leur place apparaît cette révélation, leur trace restée plus claire. On imagine l'impact de cette apparition hypophanique et ses résonances dans l'imaginaire de l'artiste.

Il choisit alors d'accentuer la visibilité du phénomène, également de s'en saisir pour convoquer d'autres objets, ceux de l'art : des toiles. Troisième déplacement, qui donne à l'œuvre une fonction critique. Il substitue un feu de pneus, produisant une épaisse fumée noire, à cette lente accumulation de la poussière. Il procède ainsi à une fixation violente de la scène, de sa temporalité, comme la ville antique de Pompéi a pu la subir, là où le patient travail du temps avait réservé au lieu le sort de la ville d'Ostie.

Cette œuvre inaugurale préfigure les nombreuses *delocazioni* qu'il produira ensuite, dont beaucoup ont disparu aujourd'hui. Elles portent toutes, entre parenthèses, la date de celle-ci, 1970, comme un ancrage indispensable. À leur propos Parmiggiani évoque une technique photographique : « (…) utiliser comme moyen photographique le feu et comme papier sensible l'espace… réaliser en un instant ce que le temps réalise en cinquante ou cent ans… une façon d'accélérer l'action du temps[37]. »

La plus spectaculaire réitération de ce processus sera faite pour le Musée Fabre à Montpellier : *Sculpture d'ombre*, du 23 mars au 31 août 2002. Comme le musée fermait pour trois ans de travaux, Parmiggiani investit l'ancienne salle de lecture de la bibliothèque municipale.

---

[35] Claudio Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, *op. cit.*, p. 213.
[36] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p. 12 à 27.
[37] Claudio Parmiggiani, Sylvain Amic, *Claudio Parmiggiani*, ouvrage publié à l'occasion de la présentation de *Sculpture d'ombre* au Musée Fabre de Montpellier, « Entretien avec Sylvain Amic », Arles, Actes Sud, 2003, p. 60.



1 - Claudio Parmiggiani, *Sculpture d'ombre* (détail), Musée Fabre, Montpellier, 2002.

Il y fait construire des rayonnages sur tous les murs, puis placer des milliers de livres. Il fait ensuite envahir le tout d'un violent enfumage noir, puis opère le retrait de tous les objets matériels. Ceux-ci laissent en se retirant leur trace fantôme.
Mais à la marque d'absence des objets s'ajoute la trace du procédé : les volutes produites par l'air chaud ont déposé ici ou là des volutes de poussière noire de manière aléatoire, révélant des passages, des tourbillons dûs aux mouvements de l'air sous l'effet de la forte chaleur. Ces vestiges des circonvolutions de l'air, tels ceux qu'Étienne-Jules Marey a rendus visibles avec ses machines de fumée, sont les révélateurs du processus dans ce qui dépasse l'intention de l'artiste, l'intrusion de l'aléa comme une sorte d'autopoïèse de l'œuvre. Ils mettent en présence les accidents de fabrication qui accompagnent le tracé fidèle des objets par le noir de fumée, comme leur ombre, un double maudit. Entre la trace de l'objet lui-même et celle du procédé quelque chose se joue comme une bataille entre la forme et ce qui l'excède, la déborde, la travaille vers l'informe. Une forme qui n'existe que par le contour tracé ou l'espace rempli autour d'elle, dont elle dépend exclusivement pour surgir, et dont parfois elle semble avoir du mal à s'extraire, sur le point de se noyer dans l'informe.
Cette œuvre, d'emblée pensée comme transitoire, est aujourd'hui quasi entièrement détruite. Ce destin n'est pas pour contrarier l'artiste, puisqu'elle est selon lui : « Une œuvre qui aspire à l'immatériel, qui marque en utopie le dernier, extrême refuge de la pensée[38]. »

Mais revenons à cet éblouissement survenu dans un moment heuristique. Parmiggiani dit que tout son travail est né de cette lumière, que « Rien d'aussi décisif ne s'est plus produit par la suite[39]. » Mais il dit cela de façon rétrospective, comme si cette image de la trace du verre aperçue dans un film avait imprimé, alors qu'il était enfant, un stigmate si profond qu'il resurgit bien plus tard, à l'aube de l'œuvre. Comme si l'apparition de cette image revenante, latente, avait provoqué ce déplacement d'objets qui découvre leur marque plus claire, épargnée par la poussière et l'altération de la peinture des murs au fil du temps.

Parmiggiani parle d'une image, et quoique ce terme puisse s'entendre comme métaphore, il est impropre à désigner la vision primordiale qu'il rapporte, car celle-ci relève du cinéma, soit d'une suite d'images, une séquence. Cette distinction n'est pas indifférente, à considérer qu'il ne produit pas seulement un objet visible comme résultat, mais un objet porteur de sa procédure d'engendrement comme de son processus. Un objet porteur de temps.

---

[38] *Ibidem* , p. 28.
[39] Claudio Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito, op. cit*., p. 213.

Un objet qui, comme une autre et plus célèbre accumulation de poussière, mêle des temporalités, celle de *l'avant*, celle du *pendant* que *l'après* reconvoque.

Ce détour par l'Œuvre de Parmiggiani nous éclaire sur un premier point commun avec mon travail : l'importance du regard et de la pensée, concommittents, qui donnent lieu au faire dans un deuxième temps. Mais c'est aussi son intérêt pour des apparitions hypophaniques, qui, de la présence, marquent l'absence. C'est enfin le jeu dialectique entre la forme et ce qui l'excède, l'intrusion du réel, de l'aléatoire, comme du processus temporel qui reste visible dans l'œuvre achevée. Voyons en quoi ces questions se retrouvent dans *Anthropies*.

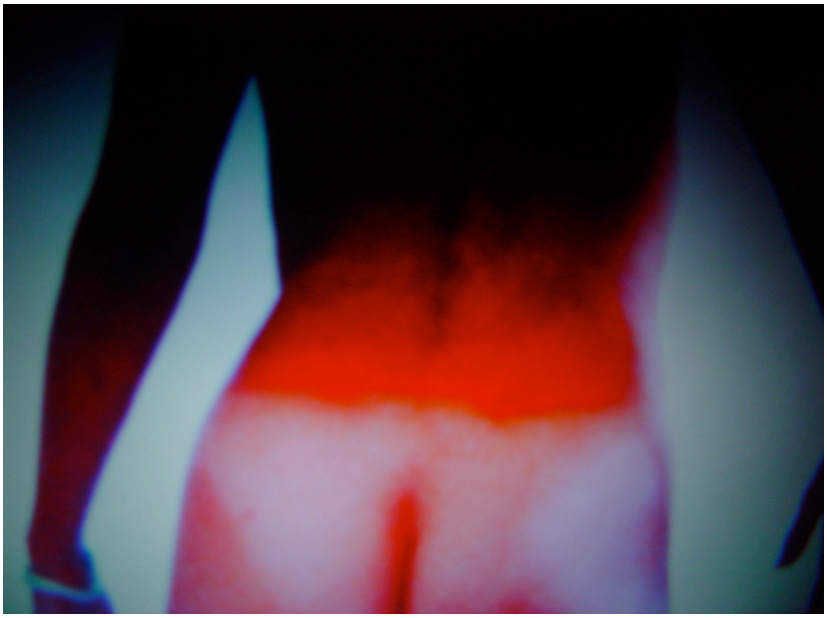
2- Anthropies, une expérience inaugurale

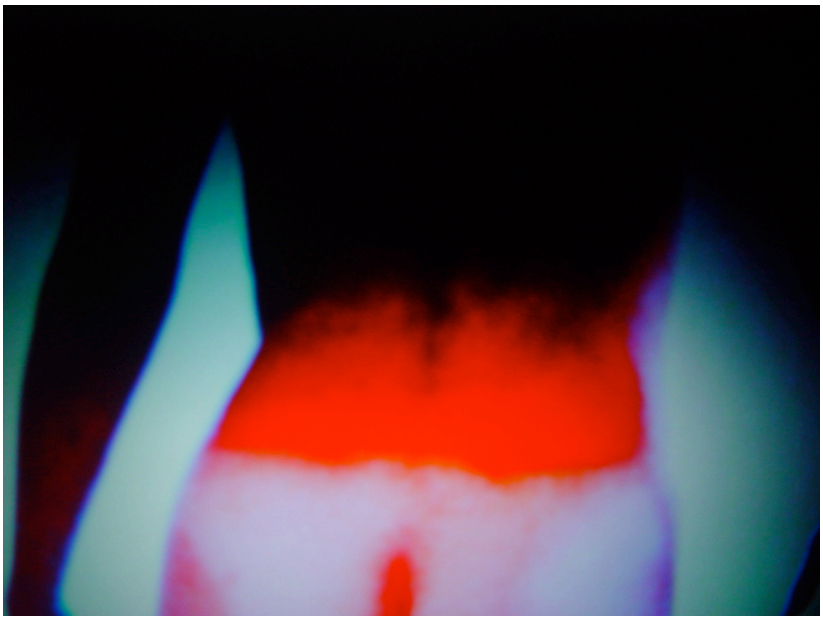
Le souvenir très précis que j'ai du début de ce travail tient à une sorte de découverte éblouissante. Celle-ci n'était aucunement liée au "feu créateur" : comme pour Parmiggiani, elle appartenait au contraire au registre distancié du spectateur. Je reviendrai plus avant sur cette distinction de posture, essentielle.

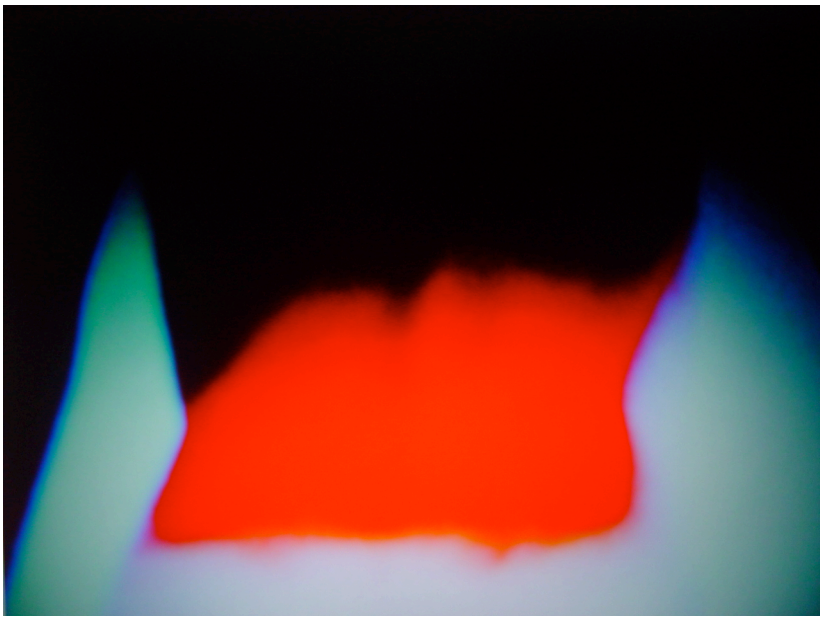
C'est en visualisant des photographies numériques — il s'agissait de photos d'un corps nu — sur l'écran de l'ordinateur que l'idée m'est venue de les rephotographier à l'écran. Les couleurs lumineuses, notamment le rouge, avaient une force, une vitalité impossible à restituer à l'impression papier, et ce geste était peut-être une sorte de tentative un peu irréfléchie d'en conserver les qualités, ou inconsciente de les accentuer.

Bien entendu, cette deuxième médiatisation du référent modifiait considérablement son apparence. Une fois réimporté dans l'ordinateur et visualisé sur l'écran, l'image du corps rougeoyait, devenait lisse ; rephotographié, ce rouge dominait. Il était flamboyant. S'imposa alors l'idée de photographier une troisième fois en abîme cette *rephotographie* : les contrastes s'accentuaient encore, le rouge, le bleu et le vert[40], devenaient plus intenses, se partageaient l'image de façon beaucoup plus tranchée que leur mélange initial. Peu à peu, l'une prenait le pas sur l'autre, ou encore elles s'éclipsaient devant le noir qui envahissait la surface.

[40] Les images couleur RVB, rouge, vert, bleu (ou plus usuellement RGB : red, green, blue) comptent 8 bits par couleur, donc 24 au total, puisque chaque pixel d'une image RVB tire sa couleur d'une combinaison des 3 couches Rouge Vert Bleu. Chaque pixel est recréé en 256 couleurs, ce qui donne une palette de 256^3 c'est-à-dire 16 777 216 couleurs, on dit communément 16 millions de couleurs. Source : Tim Daly, *Manuel de photographie numérique*, Cologne, Evergreen, 2000, p. 35.







I – *ANTHROPIES*, photographies numériques, tirages et formats variables.
Photographies rephotographiées à l'écran, 2002.

Ce qui apparaissait là était un effet autonome sur chacun des clichés, en même temps qu'un processus entier demeurant visible, celui d'une entropie œuvrant sur la figure comme sur l'image. Cette expérience fut poursuivie jusqu'à un point limite où la figuration s'évanouissait. Ce point, il nous faudra l'interroger, juste ce moment de basculement auquel un au-delà n'apporterait rien de plus que ce qui était déjà engagé, l'abandon de la figure. La tension de la figuration avec ses constituants plastiques est maximale, jusqu'à ce moment critique où le lien est rompu. Le processus entier voyait l'image se vider peu à peu de l'apparence analogique du corps pour aller vers autre chose. Ces opérations une fois programmées, je me retrouvais en posture de spectateur, assistant au procès inouï d'une défiguration de l'image par la surenchère de sa prise.

S'imposa immédiatement la certitude que ce travail recelait de nombreux sens ramifiés, par ce glissement quasi-simultané vers l'interprétation évoqué plus haut. Depuis cette œuvre inaugurale, ces sens multiples sont récurrents dans mon travail et au cœur de mes recherches théoriques. Il s'agira dans cette partie introductive, de les faire émerger du visible, d'abord, puis de les reformuler synthétiquement ensuite, tout en annonçant la façon dont elles seront ensuite examinées plus longuement au fil du texte.
Ces recherches ont donné lieu à ce travail intitulé *Anthropies*, 5 séries de 4 photographies. Cet ensemble reprend le protocole découvert plus haut, en le systématisant : chaque prise de vue importée par l'ordinateur est rephotographiée sur l'écran, puis cette deuxième image importée et rephotographiée, ainsi de suite. Seul le numérique, permettant la visualisation immédiate du résultat sur écran, pouvait susciter cette entreprise de rephotographies en cascade. Il s'agissait de photos d'un corps nu — le mien, pourquoi ne pas le dire d'emblée ? c'est à la fois indifférent et significatif, nous y reviendrons — mais non un nu qui s'inscrirait dans le genre pour sacrifier aux canons d'une esthétique toujours un peu érotique, mais pour la contrer, justement, la prendre à rebours.

Punctum

Dans ce processus de rephotographies, et pour chacune de ces images, l'épuisement de la figuration arrivait vers la quatrième ou cinquième image. Cette acmé de la lutte que la figure tentait malgré sa dissolution était mon *punctum*, au sens magnifique du concept forgé par Roland Barthes. Il décèle dans la photographie deux ordres d'adresse au spectateur, celui, passif, qui demande à être investi pour se déployer et qu'il nomme le *studium*, sorte de champ pour la connaissance, la culture, l'interprétation raisonnée.

L'autre, c'est celui qui vient rompre le premier. Le *punctum*, comme Barthes l'appelle, vient cette fois de lui-même interpeller le spectateur. Il décoche sa flèche à son endroit : « Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appelerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)[41]. »
Ce qui me piquait au vif, m'interpellait, me poignait était justement le fait de cette part de hasard, mais un hasard orienté vers l'entreprise de dégradation de l'image. Tout cela n'aurait pas fait sens si le traitement appliqué ne l'avait été à l'image du corps, et de ce corps précis sans doute. Du coup, la déperdition subie par l'image la traversait pour s'appliquer au corps lui-même : la ruine de sa propre figuration ne peut que toucher un auteur devenu spectateur.

En effet la photographie, et notamment les premières images de chaque série montrent le corps. On pourrait même dire qu'elles l'emportent avec elles, selon le mot de Barthes : « Par nature, la Photographie (…) a quelque chose de tautologique : une pipe y est toujours une pipe, intraitablement. On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle (…)[42]» Et quelques lignes plus loin, son fameux : « Bref, le référent adhère[43]. »

Cette qualité analogique de la photographie, qui a d'ailleurs constitué un point d'appui pour la critiquer, est indubitable dans cette série, d'emblée ; mais c'est justement sur ce champ-là que le processus travaille — on pourrait dire travaille au corps. Il mine cette adhérence du référent en défaisant la figuration, il décolle les feuillets par couches successives.

La transformation qu'opérait chaque nouvelle prise sur la précédente accentuait les éléments déjà présents dans la première. Mais ils étaient de deux ordres : d'une part ceux qui constituent la figuration en tant que telle (il y aura lieu, justement, de s'interroger sur ceux-ci), d'autre part, les éléments défectifs qui la déconstruisent. Pour ces derniers, les défauts de définition de la première vue, présents de façon embryonnaire, gagnent peu à peu du terrain à la manière d'un virus, ou d'une moisissure. L'image devenait inacceptable, quant à ses qualités mimétiques, pour un usage non-artistique.

C'est précisément cet ensemble de non-qualités qui m'ont semblé faire signe, en ce qu'elle faisaient sens.

---

[41] Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.*, p. 49.
[42] *Ibidem*, p. 17.
[43] *Ibidem*, p. 18.

Mais au moment de préparer l'exposition de ce travail, le laboratoire auprès duquel avaient été commandés des tirages en grand format a d'abord vérifié si cette commande n'était pas une erreur : pour eux ces photographies n'étant que défauts, ils voulaient être bien sûrs qu'il leur était demandé de tirer ces images-là dans un format noble et coûteux. Cette négociation, au-delà de l'aspect trivial qu'elle peut comporter, est significative d'un phénomène qui méritera un développement plus loin : outre un certain rapprochement avec les pratiques dites *pauvres* que nous ferons en gardant toutefois une bonne distance, elle révèle le poids et la complexité de l'intention, ou plutôt des intentions dans la constitution d'une œuvre.

Défiguration

Pour l'heure, revenons à ces images elles-mêmes.

Elles mettent en présence tout à la fois le corps figuré et la transformation qu'il subit, mais également la procédure de prise de vue, ainsi que le processus de rephotographie. Une certaine temporalité est donnée d'office, tant par l'aspect sériel que par le rapprochement progressif produit.

La première photo ne figure pas dans les séries présentées. Par trop *d'adhérence à son référent*, je l'ai écartée d'emblée. Pourtant comme image, elle rendait visible un écart déjà considérable avec le réel, comme toute photographie. Cet écart, je le comprends comme étant de l'ordre de la perte, celle-là même qui opère à chaque prise de vue et me frappe toujours malgré l'habitude. La première image ayant été écartée, les séries travaillent donc d'office à partir de l'image de l'image, dans la médiatisation, quittant la sphère du réel lui-même pour n'en retenir que le concept de référent, sorte d'*alias*[44] au sens informatique du terme.

Mais le réel, dans ces images d'images n'est évidemment pas congédié pour autant. Au contraire, ces rephotographies travaillent justement dans cet écart et le soulignent d'emblée. Plus encore qu'une ressemblance, qu'une *adhérence* au réel, elles témoignent d'abord d'une dissemblance, et dire que la première image a été écartée ne permet pas d'évincer les questions, amplement théorisées, du rapport entre le sujet réel et son image, qui est encore et toujours travaillé dans le passage de l'image à l'autre.

Réel

Je voudrais spécifier les termes utilisés et leurs sens. Les plus importants figurent bien sûr dans l'index des notions, mais il me semble essentiel d'insérer ces précisions ici même, dans le corps du texte.

[44] En effet il représente (mis pour) et relie au réel, on pourrait dire qu'il le relaie.

Ce référent pris en photo ou enregistré par la vidéo, je vais désormais le nommer "le réel", et ce terme plus global est pris dans le sens de son usage commun, qui le rend équivalent au terme "réalité", loin d'acceptions spécifiques comme celle de la psychanalyse qui les distingue[45]. Ce faisant je suivrai Clément Rosset qui introduit sa trilogie d'ouvrages sur le réel en manipulant l'une et l'autre de ces locutions : « Rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité, d'accepter sans réserves l'impérieuse prérogative du réel.[46] » et sa pensée sur le réel nous éclairera.

L'usage courant confond les deux termes réel / réalité, et c'est précisément dans cette optique que je souhaite me placer. Le texte qui suit tente d'élucider et de dérouler les enjeux d'une pratique artistique utilisant la photographie et la vidéo numériques, soient deux façons de créer des images à partir de "référents réels", personnages, lieux, action de la vie quotidienne. Mais il me sera impossible de manipuler à l'écrit cette locution complexe et lourde sur le plan stylistique. Je parlerai donc du réel ou de la réalité en tant que référent qui sert pour mes images, mais aussi comme chose ou phénomène, selon la visée du chapitre ou le contexte de la phrase. Il serait plus juste de parler de "perception de la réalité" si ce texte s'écrivait du point de vue de la philosophie.

"Le réel", même s'il n'a, écrit ainsi, que des contours flous, signifiera donc le référent ou si l'on veut, ce que Platon appelle *le monde des apparences* et des perceptions dans lequel nous évoluons tous. Le questionnement sur la différence entre essence et existence ou encore entre essence et apparence n'entre pas dans mon propos, pas plus que celui de l'illusion de réalité convoquée dans la parabole de la caverne de Platon, revisitée dans *Matrix*[47] : que la cuillère existe ou qu'elle n'existe pas n'est pas ma préoccupation dans ce texte. Ce qui m'intéresse n'est pas d'avaler une pilule rouge pour entrevoir la réalité (ou la vérité, encore moins) mais au contraire d'examiner de plus près comment on perçoit tout cela de l'intérieur de la matrice – je ne prétends pas m'en extraire.

---

[45] Selon Lacan, les termes "réel" et "réalité" recouvrent des choses bien différentes. Pour lui, la réalité passe toujours par la représentation symbolique, par le langage notamment ; elle est pour lui distincte du « réel » qui échappe à toute forme de représentation, de nomination : « *(…) le réel ne se définit qu'en rapport avec le symbolique et l'imaginaire. Il désigne, pour le sujet, ce qui échappe à l'ordre du symbolique. Il n'est donc en aucun cas synonyme de réalité, dans la mesure où la réalité est précisément ce qui est représenté par l'ordre symbolique du langage, et ordonné par lui. Le réel, c'est justement l'irreprésentable, l'innommable, l'impossible*. » in F. De Scitivaux, *Lexique de psychanalyse*, Paris, Seuil, 1997, p. 74. Ce n'est pas dans cette distinction que j'ancrerai mon propos, car je ne me situe pas d'un point de vue psychanalytique ou clinique. Cette position ne résulte pas d'un aveuglement ni d'une naïveté, mais d'une approche artistique.

[46] Clément Rosset, *Le réel et son doubl*e, [1976] Paris, Folio-essais/Gallimard, 1984, p. 7.

[47] *Matrix,* Long métrage d'Andy et Larry Wachowski, 1999, 130 mn, U.S.A..

Dès lors, si je devais m'inscrire et faisant un choix clair parmi les conceptions philosophiques du monde, je me tiendrais sans hésiter du côté de Merleau-Ponty et de la phénoménologie. C'est pourquoi j'associe dans mes propos, sans toutefois les confondre, mais ce n'est pas le lieu de cette réflexion que de s'y attarder, choses et phénomènes, objets du monde et perceptions de phénomènes, soit par exemple le rocher, l'air ou l'arc-en-ciel.

Par ailleurs, mon travail artistique ne trouve pas sa justification dans la technique seule, ni hors de celle-ci dans la vie courante mais dans un mélange de ces deux plans. Le travail théorique effectué ici ne s'inscrit pas non plus dans un modèle unique et immuable de pensée, aussi le terme "référent" issu de la linguistique est peu apte à convoquer son objet, et je lui substituerai des expressions plus fortes ou plus imagées telles que "le réel", "la réalité", "les choses", voire "le monde".

Toute autre acception issue d'un autre point de vue sera précisée au fil du texte. De la même façon, lorsque sera évoqué le terme d'image, il sera le plus souvent opposé à ce couple réel/réalité. Qu'il s'agisse d'image photographique ou faite selon d'autres procédés, le terme d'image se substituera, pour la commodité de l'exposé comme par choix, à la locution "image photographique" ou encore "image du référent", y compris dans les chapitres où la photographie est convoquée d'un point de vue technique. Car l'aspect technique seul ne peut me satisfaire, ma réflexion mêlera l'ordre technique, poïétique, métaphorique.

J'assume cette approche synchrétique et je voudrais ici la justifier. Comme Barthes dans son ultime ouvrage dont le contenu et le caractère direct, libre, sincère ont émaillé ces pages, je revendique une approche toute personnelle et subjective de notions relatives à mon travail artistique. Je ne saurais écrire de façon désincarnée, ni en mettant trop à distance mon objet. Cet objet est de toutes façons empreint d'affect, cela participe de son sens, c'est le sens de ma démarche qui se base sur des figurations défigurées, malmenées, précaires.

Pour concilier ce choix avec les exigences d'un travail universitaire codifié, j'en appelle à quelques belles formulations d'éminents professeurs relatives à la thèse d'arts plastiques[48].

[48] Quelques enseignants-chercheurs se sont riqués à définir la thèse d'arts plastiques : Richard Conte, Jacques Cohen, Jean Lancri, Pierre-Damien Huyghe, Dominique Chateau… Pour ne citer que celles-ci, Richard Conte explique dans l'éditorial en p. 7 : "Faire de la recherche en arts plastiques, c'est avoir toujours une main qui traîne dans le réel. Il serait commode de parler de tâtonnement, mais je préfère penser ceci en termes d'approche et d'approximation, car créer c'est souvent ajuster." et Jean Lancri précise, dans "Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts Plastiques à l'Université": " (…) le modèle d'une pareille thèse demeure ouvert. Mieux encore, avec chaque recherche, ce modèle se devrait d'être réinventé." in *Plastik* n°1, CERAP, *Facteurs de trouble*, (sous la dir.) Richard Conte, La

Bien sûr, la thèse en arts plastiques doit clarifier au mieux les enjeux qu'elle examine, mais la méthode de cette clarification doit, me semble-t-il, être en résonance avec ces enjeux.

Après cette mise au point, revenons à l'objet de ce chapitre.
La première question que pose donc la série *Anthropies* est celle de la figuration. Le référent étant le corps, comme images, elles présentent une figuration de celui-ci. Mais la série opère une *défiguration* et la met en question. Le corps mis en images une première fois y est d'office privé de visage, ainsi que découpé par ce cadrage. Outre cette absence de visage, dans l'ombre ou hors champ, il y a également une *dé-figuration* sur toute l'image, qui progresse dans le processus de rephotographies. Le corps est représenté dans le registre du manque, de la perte, d'abord par le cadrage qui le fragmente : buste, dos, jambes. L'image le déshumanise : ni la couleur, ni le grain de la peau ne subsistent dans leurs apparences habituelles. Rongée par le resserrement du champ, absorbée par les contrastes de valeur ou de couleur toujours plus tranchés, défaisant le modelé, cette figuration s'éloigne graduellement dans la série, jusqu'à se fondre dans ses constituants plastiques.

C'est un peu comme prendre à rebours la fameuse proposition de Maurice Denis, qui souligne, avant même le sujet de la peinture, ses composantes, *une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*. Mais dans ces photographies rephotographiées, au lieu de la constitution d'une image par des moyens plastiques, il s'agit à l'inverse de rompre le lien analogique pour ne retenir que les moyens de la représentation. Cette série semble mettre en défaut l'affirmation de Barthes : « Quoiqu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit.[49].» Serait-ce enfin rendre la photo visible ?

Ces moyens indiquent clairement, même sur les tirages papier, qu'il s'agit d'une image électronique, par ses couleurs et sa texture. Les moyens électroniques qui constituent l'image ont de ce fait, un rôle poïétique qu'il nous faudra interroger. Disons au moins ici qu'il est marqué par un désaisissement de la facture par l'auteur au profit de la machine. L'image numérique sur l'écran porte de manière très évidente sa nature lumineuse. Dire cela pourrait être une banalité, et convenir par ailleurs à tout autre type de production : par exemple un dessin au fusain porte aussi très haut sa nature de dessin au fusain.

Sorbonne, 2001, p. 110. Jacques Cohen, dans "Arts Plastiques en recherche": "Nous plaidons donc, quant à la recherche universitaire en Arts Plastiques, pour une féconde générosité favorisant l'accueil d'une multiplicité de manières en matière d'écriture, pouvant si nécessaire - et en toute responsabilité éthique, politique et artistique - faire fi de certaines règles et contraintes convenues, (…), in *Plastik* n°2, CERAP, *L'expérience intérieure et ses mites*, (sous la dir.) Richard Conte, La Sorbonne, 2002, p. 137.
[49] Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, *op. cit.,* p. 18.

Mais dans cet exemple, c'est à la trace de l'artiste qu'il renverra, à sa facture personnelle ou à son effacement intentionnel, à ses intentions d'auteur. Cette image d'image sur écran, elle, le fait en soulignant, en proclamant, même, pourrait-on dire, sa part d'autopoïèse, programmatique et calculée.
En effet, une image numérique sur un écran est constituée de pixels[50] dont la teinte est déterminée par un calcul de proportion entre les trois couleurs de base, rouge, vert et bleu[51]. Avec une bonne définition, cette structure de pixels est invisible et les tonalités très variées. Mais dans la cascade de ces rephotographies, du savant mélange de départ apte à rendre au mieux la couleur de la peau émergent progressivement des teintes très vives, qui finissent, tout au long du processus, par affirmer leur prédominance.

On a la sensation qu'elles le font par contamination, comme un parasite peut s'étendre, par une lutte de territoire. De fait, techniquement, c'est la teinte dominante de chaque pixel de la première image qui définit la teinte unique de l'image suivante, et ce phénomène fait ainsi radicalement basculer telle zone de la couleur chair à un rouge carmin, puis vermillon.

Les contours de ce corps sont peu à peu liquéfiés, comme enveloppés d'un brouillard électronique des couleurs RVB qui reprennent leurs droits, comme la végétation pourrait le faire sur les ruines du bâti, le faisant lentement disparaître sous elle. Ce recouvrement par vagues successives met la figuration en ruine.

Le processus pose donc la question de ce qui fait ou défait la figuration. La surenchère de la médiatisation produit chaque fois une nouvelle image du corps de référence, en abîme, porteuse de nouvelles transformations ainsi que de celles de la précédente. Peu à peu, le corps vide les lieux en tant que sujet identifiable, sa valeur iconique s'efface.

De quoi une dernière image de ces rephotographies est-elle encore l'icône ? Est-ce qu'il n'y a pas ici relâchement de l'adhérence du référent ? À la dernière étape présentée, on peut dire que la figure a quitté l'image : pour autant, cette image devient-elle non-figurative ? Cette question reste posée dans la série.

Mais finalement, qu'est-ce qu'une figuration? Les définitions, comme d'autres tentatives de tout saisir, montrent surtout leurs failles.

---

[50] Le terme *pixel* est le produit de la contraction de la locution anglaise de *picture element* ; un constituant élémentaire de l'image.
[51] Les couleurs de base rouge, vert, bleu produisent des millions de couleurs par synthèse additive.

Anne Souriau, par exemple, définit comme *art figuratif :*

> « celui qui représente l'aspect sensible d'êtres et de choses quand il y a réunion des caractères suivants:
> - c'est un *art représentatif.* Il ne présente pas seulement, il représente aussi autre chose.
> - il pose un *monde sensible,* qui apparaît comme si on le percevait. (...) qui donne une image de la diégèse de l'œuvre.
> - cette imitation de l'objet représenté *n'est pas un double de cet objet*. L'œuvre n'a pas l'apparence rigoureuse de la chose, elle en donne l'impression et la suggère[52]. »

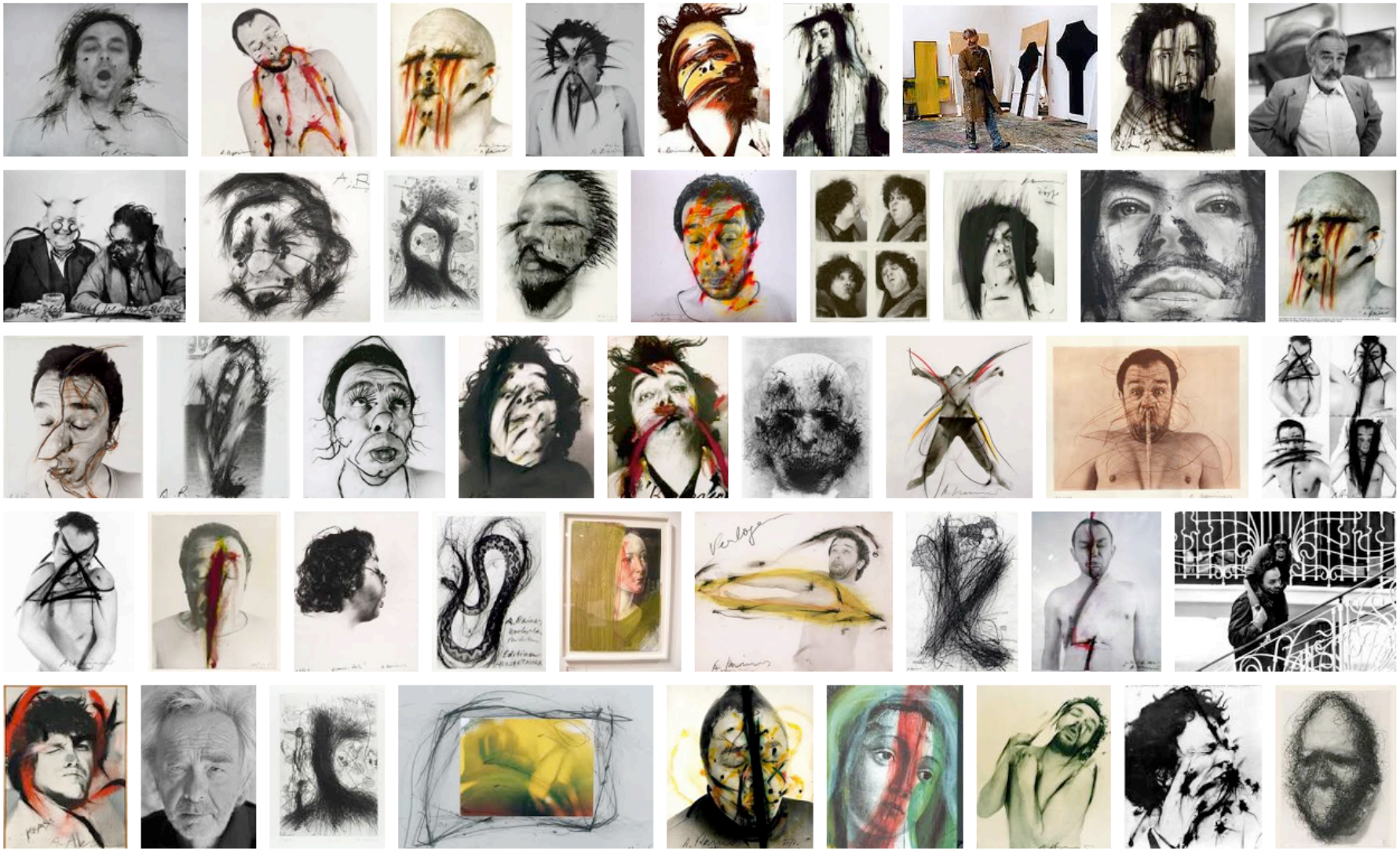
Les précautions prises dans cette définition dénotent la difficulté à circonscrire cette notion, aujourd'hui, après les traitements que lui ont fait subir les pratiques modernes de déconstruction des codes au XXème siècle. Subsiste un ancrage au réel comme condition, mais aussi la possibilité d'une grande distanciation. Mais de fait, où commence "l'impression" de la chose ? Comment cette chose, hormis par sa présence, pourrait-elle être autrement que suggérée ? Selon cette définition, nous pourrions dire que mes rephotographies sont toutes figuratives : en effet ce sont des images représentatives (elles présentent et représentent) du sensible qu'elles suggèrent par des moyens plastiques. Même les dernières de chaque série, en tant qu'elles suggèrent l'apparence, certes de façon très distanciée — réduite à une silhouette générale, la direction d'un bras, une courbe,... — satisfont néanmoins à cette triple condition.

Arnulf Rainer a poussé à l'extrême cette mise en ruine de la figuration. Après avoir peint les yeux fermés, il commence le cycle des *Übermalungen* : des recouvrements monochromes de ses propres toiles antérieures, puis de reproductions d'autoportraits de Goya, Rembrandt ou Van Gogh, qui se trouvent ainsi raturés, dissimulés, effacés. Puis il commence à s'attaquer à sa propre figure : il fait des autoportraits photographiques qu'il redessine et repeint. Il travaille également à partir de masques mortuaires d'hommes célèbres, ou de représentations du Christ.

Dans ses œuvres la ressemblance est toujours questionnée. Qu'est-ce qu'un portrait du Christ ? De quoi le portrait est-il encore quand on ne distingue plus les traits du visage ? Le nom qui demeure en légende suffirait-il à maintenir l'image dans la catégorie de portrait, même quand le visage est devenu invisible ? Ou n'est-ce pas plutôt cette invisibilité qu'il traque et qui l'obsède ? Ce à quoi l'homme ressemblera quand il ne sera plus visible ?

---

[52] Étienne Souriau, Anne Souriau (sous la dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige / PUF, 1990, p. 743.



2- Capture d’écran après recherche d’images d’Arnulf Rainer sur le web

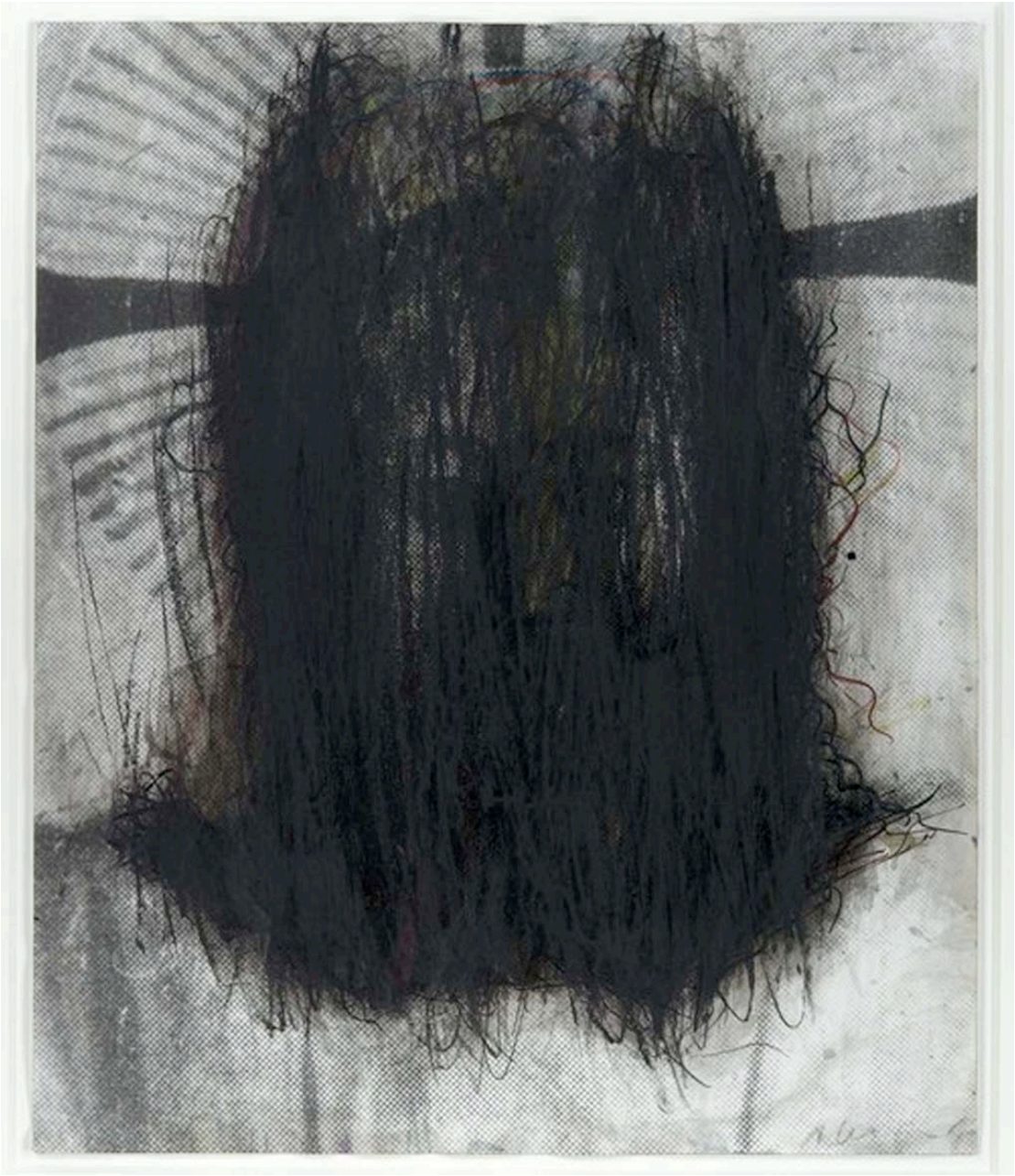
Le recouvrement qu'il opère est rageur, agressif, frénétique : l'acte est mis en avant, le résultat en portera l'énergie de destruction. Ce qui se joue entre l'image et lui, et ensuite le spectateur, c'est une impossibilité de voir : ne pas regarder l'autre en face, ou ne pas voir la face de l'autre. Le recouvrement empêche la relation de communication entre le portrait et le regardeur, qui à ce moment, ne voit que cet empêchement. Marc Le Bot écrit: « Il y a, pour l'esprit, quelque chose de terrible dans la fréquentation des images. Il y a, en elles, une puissance de mort… Il affronte donc l'image que, dans l'instant il crée comme si elle-même était un œil dont le regard semblable à celui de Méduse, risquait pour lui d'être mortel[53].»

Rainer, iconoclaste, semble conférer un pouvoir à l'image qui lui pose toujours un problème tel qu'il n'a de cesse de la mettre à distance, de l'effacer, de la soustraire, de la défaire. Le recouvrement serait le bouclier lisse et spéculaire de Persée, comme s'il y avait un danger mortel à voir l'image médusante. Aveugler le portrait et le spectateur en occultant la ressemblance, pour éloigner la mort ? Mais dans le même temps, renvoyer l'image de l'homme *dé-visagé*, d'un recouvrement qui ôte le regard en ce qu'il est une interface entre l'intériorité et le dehors. Serait-ce comme pour Orphée, quand en voyant il y a un danger de perte, aveugler le regard pour l'empêcher de nuire ? La limite entre le figuratif et la perte de la figuration serait alors ce seuil au-delà duquel l'image ne peut plus nuire, ne peut plus nous regarder.

Mais Rainer prend soin de nous permettre d'identifier le sujet, par le libellé du titre. C'est à cette condition unique que le recouvrement est mis en tension, sans lequel il n'aurait pas de sens. Ce sujet totalement barbouillé, parce que l'on peut le nommer sans pour autant le reconnaître nous met en présence de sa dissemblance extrême, mais aussi du processus acharné qui l'a défiguré, et nous touche.

Dans les *Anthropies* apparaît ce glissement de la reconnaissance visuelle, sans ambiguïté, du sujet pris en photo – on peut dire: c'est un dos, c'est un buste – vers l'absence de repère figuratif qui permettrait de le nommer, de le discerner. En tant qu'élément pris isolément, et sans explication, une de ces photos de dernière génération présente d'office une énigme: de quoi s'agit-il ? Le *référent adhère*, certes, mais il y a une limite. Qu'en est-il lorsqu'on ne peut l'identifier ? Pourtant, en tant que séries chronologiques, ces photographies maintiennent l'identification jusqu'au bout. À moins d'être fortement amnésique, on ne peut pas affirmer que l'on ne reconnait pas le sujet dont la forme finale est pourtant totalement diffuse et confuse. Comme séries, elles hypostasient un investissement du regard du spectateur, de sa mémoire.

[53] Marc Le Bot, "Arnulf Rainer", *Cimaise* n° 210, janvier-mars 1991, p. 22.



3 - Arnulf Rainer, *Christ de Fra Angelico*,
stick d'huile, crayons, encres colorées sur photographie,
50x65 cm, 1985.

Barthes écrit aussi que l'image photographique et son référent sont inséparables : « La Photographie appartient à cette classe d'objets feuilletés dont on ne peut séparer les deux feuillets sans les détruire[54]. » La destruction dont parle Barthes est-elle ici effective, ou au contraire l'aspect sériel qui maintient l'identification figurative permet-il d'effeuiller l'image par strates, de détacher peu à peu ce qui fait illusion, ce qui fait la figure pour ne garder que le fonds indéterminé d'où on se souvient qu'elle a surgi ? Cette série met-elle a représentation d'un côté, la présentation de l'autre ?

Perte

Cet ensemble possède une chronologie irréversible. Chaque image étant engendrée par la précédente, elle ne peut pas être envisagée à rebours. Ici, le temps défigure. On est proche du *What you see is what you see*, mais c'est au figuré que cette tautologie opère. Comme entropie chronologique elle en appelle à la déréliction due au temps dont le corps est l'objet. Elle incarne (si l'on peut dire) la dégradation du corps lui-même. En lui ôtant peu à peu son caractère figuratif, le corps, métaphoriquement, se désincarne, se réduit au *squelette* de sa figuration, la structure de pixels qui le manifeste.

Cette série pose aussi la question de ce qui se joue dans l'acte de photographier, qui fera l'objet d'un développement, notamment en interrogeant cette pratique dans un registre non-artistique ou para-artistique.

Cette perte immédiate est ce qui nourrira notre première hypothèse : Figurer serait perdre, non pas seulement en second lieu, mais dans le mouvement même de la figuration. Nous développerons cette hypothèse dans le tout premier chapitre, considérant l'image comme produit et comme idée : *À l'origine, la perte (paradigme théorique).* Cette perte nous semble être à la fois inévitable — mais ses occurrences sont toujours surprenantes — et demeurer ce contre quoi s'élève, se bat, comme contre les moulins, toute photographie, et plus largement toute prise de vue. Cet aspect nous retiendra au deuxième chapitre *L'image en perte (procédés techniques)*, considérant l'acte de la "prise", cette fois.

Ces questions se posent à la fois dans l'acte de prise de vue et dans le processus de photographie d'une photographie. Ces deux aspects sont liés mais distincts, et il est fécond de les penser dans cette double caractéristique.

---

[54] Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.*, p. 17.

C'est pourquoi je déclinerai, dans la deuxième partie de cette réflexion, d'abord ce que je nommerai les procédures, c'est-à-dire la prise de vue, qu'elle soit productrice d'image fixe ou mobile, dans le chapitre *La perte à l'image (procédures heuristiques).* Ensuite, les processus, en abîme ou en surenchère, toujours temporels, dans le chapitre *La perte à l'œuvre (processus poïétiques).*

La photographie comme acte, comme technique et comme résultat constituera un champ de recherche qui s'inscrit dans une tradition artistique séculaire, introduisant un procédé technique inédit avant le début XIXème. Son avènement a d'abord été marqué d'une suspicion séculaire envers l'image, qui refait surface cycliquement, et notamment aujourd'hui envers le numérique. Nous prétendons pourtant que ces techniques ou technologies travaillent plus en continuité qu'en rupture les mêmes questions récurrentes dans l'histoire de l'art. Nous nous placerons donc dans une trame continue soulevant les mêmes questions par des moyens technologiques actuels.

La photographie numérique a ceci de paradoxal qu'elle relève à la fois d'une technique déjà ancienne, ayant développé son esthétique, et faisant l'objet de multiples théorisations, sur lesquelles nous pourrons nous appuyer, mais aussi d'une technologie récente, en pleine mutation, dont les transformations s'accélèrent, encore impensée dans bien des aspects : terrain non vierge, mais pour l'heure peu fréquenté sur lequel nous nous aventurerons dans le dernier chapitre de cette deuxième partie, *Usages défectifs des technologies numériques (posture critique)*.

Signe

L'une des questions sur laquelle l'esthétique de la photographie s'est penchée et qui nous intéresse ici au premier chef est celle de la production d'un signe, plus encore que d'un objet, fût-il d'art.

Ce basculement vers le symbolique est inhérent à la photographie, mais lui a longtemps été refusé, alors qu'il semblait l'évidence pour toute autre technique de représentation. Une fois dépassées les deux sortes d'aveuglement face à l'invention de cette technique, "prodige" d'un côté, "image triviale" de l'autre, il a été possible de la penser vraiment. Les apports décisifs en ce domaines sont multiples, quoique relativement tardifs par rapport à son émergence et sa multiplication. Walter Benjamin l'a abordée par son caractère de technique reproductible, en 1936.

Rosalind Krauss, en 1977, marque une étape décisive quant à penser cette valeur de signe. S'appuyant sur la typologie du sémiologue Charles Sanders Peirce[55] elle a construit un modèle d'approche théorique devenu une incontournable référence[56] pour saisir la spécificité de la photographie. Rappelons que Peirce distingue trois sortes de *signifiants* renvoyant au référent : l'icône, l'indice et le symbole : l'icône entretient une relation d'analogie avec lui (signe de la continuité), l'indice, une relation physique (signe de la contiguïté), et le symbole, une relation conventionnelle (signe de la séparation). Cette référence est désormais inévitable, même lorsqu'il s'agit de la contrer, pour de nombreux théoriciens à sa suite. Elle est porteuse de sens pour interpréter un produit photographique.

Quant à Roland Barthes et son ultime et magnifique ouvrage déjà cité, il nous sera précieux pour maintenir, à sa suite, une approche à la fois phénoménologique et empreinte d'affect, soit comme l'exprime Barthes, « deux langages, l'un expressif, l'autre critique[57] » qu'il qualifie d'abord d'inconfort (mais n'est-ce pas une condition pour avancer ?) puis l'adopte dans sa dialectique. Un point des plus décisifs de ce livre est la formulation du *ça-a-été*, qu'il ne faut pas, comme certains le font, assimiler à un aveuglement sur l'authenticité, puisque Barthes relève bien le pouvoir d'invisibilité de l'image et qu'il ne confond pas réalité et vérité. Cette formulation du *ça-a-été* comme noème de la photographie est devenue fameuse. Quelque chose a bien été là, non *facultativement* comme avec la peinture ou le dessin, mais *nécessairement*. Et cette chose n'y est plus. La conjonction de réalité (et non de vérité) et de passé est le noème de la photographie selon Barthes.

André Gunthert intitule *L'empreinte digitale*[58] un article sur son blog pour réfuter l'interprétation indicielle de la photographie numérique mais aussi de toute photographie. Il y reprend le raisonnement qu'il développe fréquemment ailleurs. Selon les lois de la physique, mais aussi de l'optique, le fameux enregistrement du réel par empreinte lumineuse ne tient pas : les photons qui émanent du référent ne sont pas nécessairement ceux qui passent le filtre de l'optique et vont impressionner la pellicule. Il en veut pour preuve le changement de teinte que les optiques provoquent.

---

[55] « Logic as semiotics : The theory of signs » *in* Charles Sanders Peirce, *Philosophical writings of Peirce*, New York, ed. Buchler, 1955.
[56] Rosalind Krauss dans *Le photographique*, *Pour une théorie des écarts*, (trad. de l'anglais par M. Bloch et J. Kempf), Paris, Macula, 1990, p. 77.
[57] Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 20.
[58] André Gunthert, *L'empreinte digitale*, blog *Actualités de la Recherche en histoire visuelle*, EHESS, http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale, page consultée le 31/07/2012.

Il est vrai que sauf à regarder des négatifs, on n'est jamais en présence, face à une photo, d'un objet ayant été bombardé par les photons du réel. Du point de vue de la physique, l'indicialité ne tient pas plus en numérique, évidemment, mais pas moins, selon lui. Cet argument me semble capital.
Par ailleurs il développe l'idée que le caractère numérique ne change pas fondamentalement la donne dans la relation que le public, qu'il les reçoive ou les produise, entretient avec les photographies. Ce point est décisif pour mon travail qui trouve son sens dans l'approche affective, ordinaire que nous faisons tous de la photographie ou du film.
À l'opposé, Edmond Couchot ou André Rouillé défendent la rupture absolue quant à l'encodage numérique. Nous reviendrons sur ces questions et celle du numérique car il sera important d'en examiner les ressorts, puisque toutes mes images, fixes ou animées, sont numériques. Mais loin de ces querelles d'experts sur le comportement des photons ou la rupture radicale du numérique avec les techniques précédentes, nous défendrons deux choses : la continuité plutôt que la rupture, d'une part. D'autre part, le fait qu'une photo numérique peut être interprétée selon les enjeux de l'indice, malgré tout, selon un point de vue sans doute plus métaphorique que technique, bien plus empreint d'affect et de projection personnelle dans l'image.
D'ailleurs, Gunthert lui-même déclare, dans une conversation sur son blog issue d'un autre article faisant suite de loin au premier, que la démonstration du critère indiciel confirmé ou infirmé, ne change rien au fait que : « Ce qui compte n'est pas la nature physique de l'empreinte, c'est *l'établissement d'un lien sémiotique* (intellectuel, symbolique) entre le phénomène-source et sa représentation[59]. »

Prenons l'exemple de l'imagerie médicale, désormais numérique. Aucun médecin ne doute qu'il est face à la trace, ou au moins l'indice du corps de son patient quoiqu'il ait affaire au produit d'un encodage binaire. Que voyons-nous face à une tomographie ?

Lorsque montrant une photo à ses enfants, quelqu'un déclare "là, c'est moi quand j'avais 5 ans", il téléscope deux temporalités et il syncrétise le référent et son image. Plus encore, la phrase semble accorder à l'image une valeur cryogénique, le stade "moi-à-5-ans" est comme embaumé par l'image. Cet abus de langage, comme lorsqu'on dit "le soleil se lève" tout en sachant que c'est plutôt la Terre qui tourne, est quand même révélateur d'une vision auto-centrée. Sans en être totalement dupes, mais un peu tout de même, tout le monde accorde ainsi d'immenses pouvoirs à la photographie, au moins dans le langage et dans ses usages ordinaires.

[59] André Gunthert, *Au revoir M. Peirce*, blog *l'Atelier des icônes* http://culturevisuelle.org/icones/2313, page consultée le 31/07/2012.



4 - Tomographie par émission de positons, image provenant du site : http://www.cea.fr/le-cea

Dans le cadre de l'interprétation de mon travail artistique, c'est bien ainsi qu'il faut considérer la notion indicielle attachée à la photographie, même numérique. Nous reviendrons sur ces points, et notamment le pouvoir de mise en présence que nous ressentons face à cette pseudo-trace, comme la nomme Gunthert. Car même si elle n'est pas une empreinte au sens strict, elle en a le pouvoir évocateur.

Dans une photographie la façon quasi-simultanée de perception de sa valeur iconique et ce basculement dans le symbolique me frappe. Mais cette double caractéristique se complique donc d'une troisième, s'agissant d'un procédé technique par empreinte lumineuse (nonobstant le fait que les photons ne soient finalement pas les mêmes), celui de l'indice de ce qui a été là. Selon l'approche sémiologique de Peirce on peut déclarer que la photographie produit un signe triple, iconique, indiciel et symbolique. La série *Anthropies* est-elle porteuse de ces trois dimensions de signe, et en quoi font-elles sens ? Nous avons décrit et analysé l'aspect iconique sur lequel se joue la lente dégradation, mais qu'en est-il de la valeur d'indice dans cette série? Il me semble que cette multiple image d'image remet justement chaque fois en œuvre l'indice alors même qu'elle efface l'icône. La série progressivement transformée n'en est pas pour autant moins indicielle, de la première à la dernière : un corps a bien été là, devant l'objectif. Et chaque image d'image transmet le témoin à la suivante. Sans cette dimension, que vaudrait la déperdition iconique ?
Cet enchaînement de transformations chercherait-il à contenir ce qui demeure de ce corps, ce qui est irréductible ?

Dans le même temps, s'agissant d'images numériques, l'empreinte lumineuse est aussitôt transformée en encodage numérique, et cet indice de corps peu à peu vidé de sa trace propre pour être traduit en pixels (position et couleur). Le corps représenté est donc un hybride de trace et de calculs approximatifs du processeur, qui finissent par s'imposer graduellement, comme dans un système d'écluse. La valeur symbolique de cette image prend donc le dessus, aussi graduellement que sa ressemblance s'évanouit. Pour autant, l'image ne rompt jamais totalement avec sa valeur d'index, sceau imprimé dès la première prise de vue.

Mais cette valeur symbolique tient au moins autant à ses "anti-qualités", ses aspects défectifs découverts comme agents actifs et significatifs dans ce travail princeps. Ces défauts, résultant d'une utilisation a contrario, à rebours ou à perte des outils de pointe, instaurent une posture critique des technologies numériques que nous examinerons.

Coupure

Ce processus de rephotographies implique une temporalité, on l'a dit. On la devine aussi par le rapprochement inévitable du cadrage, qui saisit une image plus resserrée que la précédente. Le zoom ou le creusement de l'espace par la perspective, c'est du temps. Cette série met en présence d'une temporalité mixte: l'instant est réitéré, mais à celui du *ça a été* se conjuguent les instants successifs des prises en abîme. Ainsi, chaque cliché est porteur de moments discontinus qui interdisent toute réversibilité.

La sur-photographie éloigne le sujet en rapprochant le spectateur par le sur-cadrage. C'est en regardant de plus près que l'on perd la vision d'ensemble. Barthes décrit, pour la photo de sa mère, sa vaine tentative: « d'agrandir ce visage pour mieux le voir. (…) [Je crois] qu'en agrandissant ce détail en cascade (…), je vais enfin arriver à l'être de ma mère[60]. ». Mais il « défait l'image au profit de sa matière[61]. » et n'en retire que ce qu'il avait déjà saisi au premier coup d'œil, cette conjonction d'existence et de passé, appliquée au visage aimé. Comme dans *Blow-up*[62] d'Antonioni, on s'aperçoit qu'agrandir l'image c'est poursuivre le fantasme qu'elle va délivrer une vérité, alors que cette opération produit exactement l'inverse : elle l'opacifie, la brouille.

L'évanescence de la forme dans cette série emmène avec elle une disparition progressive du sujet, du corps. Mais elle ne le fait que par anticipation sur les étapes futures, les prises de vues qui poursuivent cette série, ou encore en référence, comme on l'a vu, aux étapes précédentes. C'est donc une connection temporelle de ce qui est montré avec ce qui a été, et ce qui sera. À ce titre, elle est spectrale, comme signe avant-coureur (on dit *le spectre de la guerre*) d'une chose inéluctable. Elle l'est aussi comme apparition de quelque chose déjà révolu, comme l'est un fantôme.

Cette œuvre inaugurale convoquée en ouverture nous aura donc permis de soulever un certain nombre d'enjeux de mon travail artistique, comme les questions qu'il pose. Reprenons-les de façon synthétique, pour les dérouler dans la suite du texte.

---

[60] Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.,* p. 155.
[61] *Ibidem*, p. 156.
[62] *Blow-up*, long métrage de Michelangelo Antonioni, 112 mn, 1966, Palme d'or au festival de Cannes 1967.

La photo engendre la perte d'un certain nombre de caractéristiques du sujet photographié : c'est cela qui m'intéresse. La photographie sera donc un paradigme aussi bien procédural que théorique ; son esthétique, sa philosophie sont depuis longtemps explorées, il y a pléthore de références, voire de dogmes. Sans les ignorer, les choix effectués permettront d'emprunter un chemin singulier dans cette histoire. Tout en reconnaissant les changements que le numérique opère, nous tenterons d'éviter la *doxa* qui l'annonce comme une rupture absolue ; c'est surtout dans une continuité qu'il sera pensé.

Par ailleurs, ces caractéristiques relevées seront étendues à la vidéo, qui ne sera pas envisagée non plus, là encore, comme une rupture ou un tout autre domaine, mais bien comme un moyen de figurer qui s'inscrit dans la longue histoire des images.

Cette perte visible dès la première opération de prise de vue est ensuite recherchée jusqu'à un point limite, dans des processus en surenchère ou en abîme. Cette série pose la question de quand, comment, jusqu'où y a-t-il figuration, elle remet en cause la fameuse adhérence du référent tout en focalisant sur une autre façon de comprendre ces images : celle qui consiste à appliquer un code de lecture, tel que celui mis en œuvre dans l'imagerie médicale ou de surveillance. Le corps est figuré autrement que par sa ressemblance iconique : à la fois par l'aspect indiciel de la photo qui perdure malgré tout, et par la transformation d'une empreinte lumineuse en calculs du processeur.

L'aspect mécanique et programmatique de cette série pose aussi d'emblée l'auteur comme un spectateur avant tout : l'œuvre se réalise sous ses yeux. Il y a là aussi une perte de la maîtrise des résultats, qui sont le fait de la machine : l'auteur est celui du choix et non du geste. Cette posture a également pour effet d'inscrire d'emblée le travail dans la réception, et donc, dans l'interprétation. La pensée est de ce fait concommittante à l'œuvre en train de se faire, et ne vient donc pas dans un second temps. Cette posture d'auteur-spectateur est sans doute ce qui rend la réflexion, la théorie si présentes dès le départ, et dans l'ensemble de cette recherche.

Les moyens numériques sont utilisés de manière défective, *a contrario* de leurs performances. Ce choix est délibéré pour deux raisons : d'une part il permet de trouver et de se saisir de phénomènes accidentels qui engendrent diverses formes de perte (aspect heuristique) et d'autre part il engendre une posture critique par rapport aux technologies de pointe.

Cette série pose donc d'emblée toutes les questions sur lesquelles nous reviendrons, et notamment ce qu'est une figuration, ses limites ; le rapport au référent quand on ne le reconnaît plus ; la trace de ce référent quand il s'agit de photographie numérique ; la perte visible dès la première prise qui engendre, dans le processus de surenchère, un phénomène d'entropie où la figuration s'évanouit : qu'est-ce qui demeure ? La croyance en l'image photographique comme preuve d'existence engendre un investissement fort de la part du spectateur. Cette perte serait donc *in fine*, quelque chose comme un gain par ailleurs.

Ces questions seulement soulevées ici seront examinées au fil de ce texte. Il commence, ainsi que nous l'avons annoncé, par un ancrage à une origine, ce terme étant compris de façon plurielle. Qu'il désigne des temps immémoriaux ou la naissance d'une technique, voyons comment, à l'origine, il y a la perte, *À L'AVERS DE LA FIGURE.*

PARTIE UNE – L'AVERS DE LA FIGURE

« Au commencement il y a la ruine. »

Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, *L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 72.

CHAPITRE UN – À L'ORIGINE, LA PERTE : PARADIGME THÉORIQUE

« Te rends-tu compte de tout ce qui manque aux images
pour être identiques à ce dont elles sont les images ? » Platon, *Cratyle* 432c 7-d 2.

Les mythes fondateurs ou les paradigmes de l'image auxquels nous allons nous référer ici semblent tous frappés du sceau de la disparition. Cet aspect surgit simultanément à la figuration, comme son revers. Il en ressort qu'abordées de ce point de vue, la disparition, l'absence, le manque sont plus évidents que la formidable capacité d'apparition dont ils sont classiquement dotés.

Il s'agira donc de repenser l'image comme une manifestation déceptive, avant que d'être ressemblance, de voir la dissemblance plutôt que les qualités mimétiques usuellement attribuées à celle-ci. Cette marque imprimée à l'image n'est pas de l'ordre d'une ontologie — car nous dirons qu'elle n'en a pas véritablement, on y revient —, et de ce fait il nous faudra interroger un corpus conséquent d'entre elles. En effet les images, ou plutôt, *des* images, serait une locution plus appropriée pour aborder cette réflexion en ménageant l'approche singulière nécessaire. Je parlerai pourtant *d'image*, pour la commodité de l'écriture, et il faudra comprendre ce terme comme un singulier pluriel, sur le modèle souhaité par Michel Foucault pour *l'archéologie du savoir* : « Accepter de n'avoir affaire (…) qu'à une population d'évènements dispersés[63]. »

[63] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 32.



5 – Lodovico Cigoli (1559 – 1613), *Études pour Narcisse à la fontaine et pour Diane*, non daté, Louvre.

Et si je convoque visuellement les magnifiques *Études pour Narcisse à la fontaine et pour Diane* de Lodovico Cigoli (1559-1613), dans lesquelles ce pluriel est visible, c'est aussi pour placer d'emblée cette réflexion sous de triples auspices : la recherche, errante, séquentielle, féconde, faite de reprises et de transformations, usant de multiples outils dont cette étude est porteuse ; la figuration, toujours déjà ruine et lacune ; enfin, cet ancrage à la longue tradition picturale dans laquelle, quoiqu'utilisant des moyens d'aujourd'hui, mon travail s'inscrit résolument plus qu'il ne s'en distingue.

C'est pourquoi nous commençons ce chapitre introductif par un voyage dans les légendaires temps immémoriaux de l'invention la figuration : *A/ L'invention de l'art découle de la perte*. Ce retour sur des temps réputés originels servira de paradigme, à la fois point de départ et point d'ancrage, de retour régulier.

Car iIl faut comprendre cette notion d'origine non dans la valeur absolue d'un commencement, qui de toutes façons est hypothétique, mais plutôt, nous l'avons dit en introduction, dans le sens que Walter Benjamin donne à ce terme, *un tourbillon dans le fleuve du devenir*, ce que nous comprendrons comme un retour inéluctable des choses, qui dialectise le nouveau et l'ancien, le continu et le discontinu et non dans une perspective de rupture, par exemple dans ce fait tout simple mais essentiel : quoique mon travail utilise des technologies récentes, je l'inscris dans l'histoire séculaire des images.

Dans un deuxième temps sous l'intitulé *B/ De quelques images originelles,* cette "origine" sera donc comprise comme contexte culturel, qu'il s'agisse des débuts de la photographie comme technique — que je considère par ailleurs, on y revient, comme un paradigme, elle aussi — ou du statut chrétien de l'image. Ces deux parcours constituent l'ensemble des références qu'il me semble important de poser avant de dérouler les enjeux de mon travail artistique.

C'est pourquoi ce premier chapitre, *À l'origine, la perte : paradigme théorique* ainsi qu'une bonne partie du suivant sera entièrement une réflexion distancée par rapport à mes œuvres. Distancée mais en résonance forte, car les questions relatives à la perte dans l'image que soulèvera ce parcours théorique sont celles qui soutiennent ma pratique, on y reviendra en détail en deuxième partie de ce texte.

A/ L'invention de l'art découle de la perte

Nous revisiterons ici quelques mythes fondateurs de l'art qui nous semblent, avant de produire les « miracles[64] » dont Alberti qualifie la peinture, être avant tout marqués par la perte.

1- Dibutade, tracer pour retenir l'absent

Dès lors que l'on s'intéresse à l'art, et en particulier à la photographie, on ne manque pas de rencontrer à plusieurs reprises la légende que je prendrai ici pour paradigme de la perte : la très fameuse histoire de Dibutade.

Paradigme double, en vérité, car elle l'est à la fois dans son sens même, mais aussi dans la façon dont elle parvient jusqu'à nous. C'est d'abord cet aspect qui va nous arrêter. Il nous faudra relever ensuite la motivation de ce geste, qui, rappelons-le pour servir notre propos malgré son immense notoriété, pousse la fille d'un potier de Sycione à tracer les contours de l'ombre portée de son amant qui allait s'absenter. C'est donc la perte de l'amoureux qui engendre sa figuration.

Mais avant d'analyser cette parabole pour elle-même, arrêtons-nous sur sa fortune critique, ses occurrences diverses et les usages qui en sont faits. La façon dont il nous a été donné de la connaître est, au-delà de l'anecdote privée, assez représentative des phénomènes subis par toute chose passant par la médiation, la médiatisation : une transformation qui souvent, repose sur une altération et dans le même processus, une emphase. Il me semble important de le souligner car cela a à voir avec le sujet qui nous préoccupe ici, l'entropie, nous y reviendrons largement.

[64] Leon Battista Alberti, *De la peinture*, [1435], trad. du latin par J.-L. Schefer, Paris, Macula-Dédale, 1992, note a) p. 98 version italienne et p. 119, également en note 1, p. 119.

Dibutade, un métalogue[65]

Reprise de façon récurrente dans les textes anciens avec quelques variantes (les contemporains de Pline l'ancien, Plutarque et Quintilien ou plus tard Vasari et Alberti), je l'ai d'abord rencontrée dans maints ouvrages de grands penseurs ou critiques de la sphère artistique actuelle (Ernst H. Gombrich, Hubert Damish, Jacques Derrida, Marie-Laure Bernadac, Georges Didi-Huberman, Philippe Dubois, pour ne citer qu'eux). Cette lecture produisant à chaque fois le même mystère, son impact grandissait alors même que chacune de ces évocations en disait assez peu. En pareil cas, l'envie d'en savoir plus est inévitable, et il faut aller à la source même, ici les écrits de Pline.

Là, ce que l'on croit saisir enfin échappe encore, et cette parabole sur la perte finit par produire elle-même l'effet de son sujet, s'évanouissant dès lors que l'on croit s'en approcher, à l'instar du désir lui-même qui « dès l'instant où il se révèle, il se voile[66] », selon la belle formule de Georges Bataille.

Pline commence par dire qu'il n'en parlera pas — rien de plus efficace pour piquer le lecteur au vif, surtout lorsque ce point est précisément l'objet de la lecture — car, écrit-il : « La question des origines de la peinture est obscure et n'entre pas dans le plan de cet ouvrage[67]. » Première déception. Pourtant, dès la phrase suivante, il s'empresse de l'évoquer, mais de façon aussi lapidaire que confuse. Les acteurs principaux de l'épisode seraient soit Égyptiens, soit Grecs, et même ces derniers ne peuvent s'accorder sur Corinthe ou Sicyone, explique-t-il en substance. Après avoir ainsi épaissi l'obscurité dont il parle en préambule, il lâche l'histoire en une seule phrase, d'une austérité absolue, tournée seulement vers le procédé : « (…) et tous reconnaissent qu'il [le principe] a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine[68]. ». Deuxième déception, à peine estompée par un retour sur cette même légende dont il entendait ne pas parler, au chapitre XLIII.

Pline est là, certes, comme il l'annonce en ouverture, « fidèle à la concision utile à [son] dessein[69] », mais il faut aussi considérer que l'entreprise est celle d'un naturaliste, et que son intérêt pour l'art est d'abord celui des matériaux, « l'artiste étant avant tout un artisan[70] », comme le rappelle Pierre-Emmanuel Dauzat dans l'introduction.

---

[65] Gregory Bateson définit le terme comme une discussion qui prend la forme de ce qui est évoqué au fond. G. Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, tome 1, trad. de l'anglais par F. Drosso, L. Lot et E. Simon, Points essais, Paris, Seuil, 1977, définition p. 27.
[66] Georges Bataille , *Les larmes d'Éros,* 10/18, Paris, 2002, p. 78.
[67] Pline l'ancien, *Histoire Naturelle, Livre XXXV*, *La peinture*, édition bilingue, texte établi et traduit du latin par J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 15.
[68] *Ibidem*, p. 15.
[69] *Ibidem,* p. 3.
[70] *Ibidem*, introduction par Pierre-Emmanuel Dauzat, p. XI.

Cela explique sans doute qu'il ne s'étende pas sur les protagonistes et le contexte de la légende qui nous occupe. Pourtant, il aurait pu trouver quelqu'intérêt à analyser techniquement ce geste simple qui garde trace et mémoire des formes de la nature. Mais cette procédure d'empreinte qui fera pour nous l'objet d'un développement était sans doute trop archaïque aux yeux de Pline pour qu'il s'y attarde.
Agnès Rouveret souligne aussi l'absence de lexique précis en latin dont Pline se plaignait, et l'aveu de son échec à la description des œuvres auxquelles il se réfère. De ce fait, ou encore « soit qu'il suppose l'œuvre connue, parce que visible de son temps, soit qu'il se fasse l'écho d'un commentaire ou d'une description d'une œuvre qui, déjà, s'effaçait de la mémoire des connaisseurs ou qui avait déjà disparu dans quelque incendie[71]. », ses formules sybillines en deviennent frustrantes et « pour le lecteur moderne, cette difficulté est redoublée par le fait que le référent est par définition absent[72] », explique-t-elle encore.

C'est donc dans un faisceau de relations marquées du sceau du manque, en partie lié à l'éloignement dans le temps et à la destruction des œuvres que la légende qui nous occupe s'enracine.

Lorsque Pline y revient donc, c'est à peine plus longuement, alors qu'il énonce « En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture[73]. » et qu'il entend maintenant aborder les origines du modelage « cela se passait à Corinthe, et il [le potier Butadès de Sicyone] dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne (…)[74] ». Troisième déception : ainsi, est-ce tout ? Ces quelques lignes seraient donc l'essentiel de la source à laquelle tous se réfèrent ? Mais contrairement aux apparences, ce peu de chose est tout, en effet. Il suffit en tout cas pour de nombreux théoriciens, et sa concision même appelle sans aucun doute au développement.

En lien avec l'analyse de mon travail artistique, ce peu est déjà beaucoup. En premier lieu, il condense présence et absence, image et désir, inscription et perte, toutes notions qui sont des enjeux essentiels pour son interprétation. Cette très brève évocation qui nie son importance dans le même temps aura, bien mieux qu'un long discours, focalisé sur son objet. Ainsi, la fortune critique de cette légende inaugurale est éclairante à plusieurs titres quant à la question de la perte qui nous occupe.

---

[71] Agnès Rouveret, citée par Pierre-Emmanuel Dauzat, introduction *ibidem*, p. XII.
[72] *Ibidem*, p. XII.
[73] *Ibidem*, p. 133.
[74] *Ibidem*, p. 133.

Son absence d'épaisseur ne la rend que plus présente encore aujourd'hui, comme le trait fin ou l'ombre qui l'a permis, marquant l'absence à venir, chargent leur fragile manifestation d'un sens fort. Elle ressemble aussi en ce point à celle de ces œuvres dont l'invisibilité a été le garant de leur aura indéfectible, celles que nous imaginons à lire les *ekphraseis*, ou plus près de nous les œuvres invisibles ou cachées, actualisées ou constituées par l'imagination et le verbe, la mémoire. Nous reviendrons plus loin sur la force conférée par l'invisibilité à l'œuvre, pour l'heure retournons sur ce paradigme que constitue l'invention du tracé des contours, les premiers pas de la peinture selon Pline. Et d'abord, comme notre mouvement en a amorcé l'approche, revenons sur la reprise, la citation ou l'appropriation de la légende plinienne par les penseurs contemporains. Elle est généralement convoquée dans la même logique que Pline, comme une étape — première, certes, mais très vite dépassée — pour aboutir, chez lui, à la peinture ou au modelage.

Bien qu'il y décèle plus loin d'autres sens très pertinents, Georges Didi-Huberman la rapporte d'abord dans la logique, fidèle à Pline, d'une progression par étapes : « [Pline] décrit alors la progression logique d'un art qui aurait 'au début' (…) consisté à 'tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine' *(…),* puis à 'employer les couleurs une à une' (…), et ainsi de suite, dans un ordre de complexification croissante où se développerait historiquement la compétence mimétique des artistes »[75].

Lorsqu'Hubert Damisch, questionnant la distinction du trait et de la ligne, se réfère à son tour à cette légende, il insiste, à la différence des lectures habituelles de cette histoire fondatrice, non sur le résultat, mais sur l'acte lui-même : « Laissant à d'autres d'inventer la ligne qui devait les résumer et qui sera au départ de l'imitation, là où le tracé du contour de l'ombre procédait quant à lui de la seule répétition, à la façon (…) des enfants qui apprennent à écrire en repassant le contour des lettres »[76].

Toutefois cette comparaison finale montre que sa lecture reste proche de la raison historique de la célébrité de cette légende : l'origine de la peinture, et du même coup, de la *mimèsis.* Le rapprochement de ce tracé avec l'apprentissage de l'écriture chez les enfants place d'autorité ce procédé de report comme un temps de balbutiement, à dépasser. Mais retenons ici l'accent mis sur le procédé de répétition, de redoublement. Notons le qualificatif "seule" qui condense à la fois la simplicité de l'opération mais aussi la part d'autopoïèse du procédé : la ligne se dessine comme d'elle-même.

---

[75] Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Pompidou, 1997, p. 44.
[76] Hubert Damisch, Préface, *Du trait à la ligne*, Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 10-11.

L'Histoire de l'Art et ses historiens, Pline le premier, ne retiennent pas le nom de cette Ève de la peinture, qui prendra celui de son père. Non seulement elle-même ne fait que figurer, mais son geste est aussitôt relégué au rang de stade larvaire, ne méritant d'être mentionné que parce qu'il précède ceux qui l'épureront, pour aboutir au portrait. Le procédé lui-même, procédé de report, est de ce fait disqualifié.

Le dessin, et par suite, la peinture auraient donc été inventés presqu'accessoirement, accidentellement, pourrait-on dire, en tout cas en poursuivant un but tout autre que la représentation: : celui de la conservation, quelque peu fétichiste, d'un vestige.

À l'opposé de cette approche qui subordonne le tracé à un résultat ultérieur dont il ne serait qu'un premier pas, retenons au contraire le geste lui-même, avant et autant, sinon plus, que son résultat. Envisager le geste qui trace, non plus comme une peinture au brouillon, ou en devenir, mais comme vecteur d'une fonction de redoublement, de contention, de rétention d'une forme présente me semble hautement signifiant. Comme écriture de l'ombre[77] et comme empreinte, marque indicielle, c'est le tracé de l'absence à venir.

Fallait-il être une femme, comme Dibutade, pour y relever cet aspect essentiel ? Marie-Laure Bernadac la formule ainsi : « tracé par Dibutade sur l'ombre projetée du visage de l'homme aimé pour garder ainsi une trace fantômatique de l'absent[78] (…) ».

Nous retiendrons donc cette tentative de contention, plus encore que des formes de son amant, de sa silhouette et somme toute de sa trace, attestant de son passage *hic et nunc* et, de fait, de son existence. Cette fonction de report mérite d'être envisagée pour elle-même, hors de la forme qui en résulte, enfin débarrassée de sa fonction d'esquisse, de travail premier, destiné à être transformé dans un but d'imitation.

C'est cette réhabilitation que fait Didi-Huberman dans son essai sur l'empreinte, catalogue de l'exposition éponyme qui a fait date au Centre Pompidou.

Mais auparavant il relève aussi que l'histoire de l'art commencerait sur fond d'absence, déjà une "fin de l'art". Il insiste, dans sa lecture singulière du texte de Pline, sur le fait paradoxal que l'histoire de l'art commencerait sur une « sorte de deuil définitif à l'endroit de la peinture[79] ».

---

77 *skiagraphia*, écriture de l'ombre, est un des termes utilisés par Pline pour désigner le dessin.
78 Marie-Laure Bernadac, *Du trait à la ligne*, *op. cit.,* p. 5.
79 Georges Didi-Huberman, Didier Semin, *L'empreinte*, *op. cit.*, p. 44.

C'est en effet en termes de "restes" que Pline commence à évoquer cet "art illustre jadis", « Comme si l'origine de l'histoire de l'art n'avait de sens, dans le discours, qu'à énoncer d'abord la disparition, dans le réel, de son propre objet.[80] ». Quoi de plus logique alors que de trouver dans un tracé d'ombre l'acte fondateur de l'art, qui porte dans son accomplissement même l'effacement à venir ?

Tracer, retenir

Ce tracé, revenons-y, applique une procédure indicielle sur un phénomène qui l'est aussi. Dibutade s'essaie à un redoublement du réel, vaine tentative de le contenir (la circonscription de la forme) comme de le retenir (la matérialisation de l'ombre), qui ne produit en ce faisant que la manifestation de sa perte et de son impossibilité. C'est en cela surtout qu'elle fait sens pour mon travail artistique, je risque ici une anticipation sur la suite, découlant de l'hypothèse qui fait l'objet de ce chapitre : la figuration serait toujours déceptive, elle manquerait toujours son objet, et c'est précisément cela qui m'intéresse et me touche en tant qu'artiste, cela que je veux rendre visble et que je poursuis.

Cette impossibilité de conserver l'ombre, indice de son amant, c'est d'abord et très pragmatiquement celle du geste qui trace, dont Ernst Gombrich souligne fort judicieusement la difficulté pratique de l'exécution, dans son petit traité des ombres portées : « L'anecdote semble plausible, et pourtant, si on veut faire l'expérience, on s'aperçoit que ce n'est pas si commode. Notre ombre s'interpose et cache le contour que l'on voulait suivre. On a beau s'écarter autant que possible, l'ombre de la main tombe forcément sur l'endroit précis où l'on essaie de dessiner[81]. »

Cette difficulté relative au procédé ajoute sa pragmatique à une impossibilité plus métaphorique, celle de conserver ce qui disparaît irrémédiablement. C'est en cela aussi que, vue depuis aujourd'hui, Dibutade annonce plus la photographie que la peinture ou le dessin. Mais c'est moins relativement à la question de l'origine qu'à celle de la constitution même de la photographie qu'elle est exemplaire. Philippe Dubois souligne que les données élémentaires de ce *medium* y sont entièrement contenues : la lumière, une surface d'inscription, un sujet présent produisant un pur index — son ombre —, un opérateur.

C'est dans un tel rapprochement qu'Hubert Damisch la convoque d'abord, en préfaçant l'ouvrage déjà cité de Rosalind Krauss *Le photographique, pour une théorie des écarts*.

---

[80] *Ibidem*, p. 45.
[81] Ernst H. Gombrich, *Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1995, p. 41.

Dans cette préface, Damisch associe au moins trois idées fortes à la légende de Dibutade. La première, c'est évidemment son aspect indiciel : « Car c'est un indice, au sens de Peirce, qu'une ombre portée (pas plus d'ombre sans corps que de fumée sans feu)[82] ». La seconde, c'est le rapport trop oublié entre ce tracé fondateur et cet indice même : « (…) un indice, mais qui ne laisse aucune trace permanente, sauf à se pouvoir circonscrire et fixer[83] ».
Enfin, la troisième est à la fois lumineuse et concise, et comme beaucoup de ses écrits elle mérite de s'y attarder. Pour lui la question « qu'en est-il du sujet de la peinture, ou — à proprement parler — du sujet *dans* la peinture » s'inscrit , « en tant que telle, au départ de cet art, et qu'elle en fait la condition en même temps que le ressort[84]. ». C'est après une évocation des enjeux indiciels de la peinture abstraite américaine qu'il convoque la légende Plinienne de l'origine de la peinture.

Mais il me semble que ce rapprochement se double d'une admirable intuition méritant d'être développée. Je vais tenter de poursuivre cette idée.
La double condition de présence du corps de son amant et de son aspect éphémère est donc à l'origine du tracé de Dibutade, mais Damisch semble vouloir aller plus loin. D'une part, *le ressort :* il semble dire que le sujet (l'amant), par le truchement de son ombre qui se projette sur la paroi, s'inscrit lui-même dans l'image produite, et par extension dans la peinture. Le caractère indiciel qui engendre le trait confèrerait donc un pouvoir d'inscription du sujet dans l'œuvre. D'autre part, *la condition* serait celle de son départ imminent, comme de la — vaine — tentative de garder quelque chose de son amant, et c'est ce fétichisme qui donne naissance à la peinture, à l'image.

Ce serait donc par une croyance (qu'il serait possible de ne pas tout perdre) et un geste de la main qui en résulte, geste engendrant une trace, elle aussi indicielle, notons-le au passage, de son auteur — que s'origine la figuration. Cette sorte de fusion de deux phénomènes indiciels, l'ombre et le tracé, marquent donc du sceau de l'empreinte les fondations de l'ar selon cette légende. Le tracé originel est motivé par la conservation, non de l'apparence mais de la présence du sujet saisi, comme du sujet traçant.

Cette ombre semble naturellement manifester sa propre image à venir, que le tracé va matérialiser. Le sujet s'est donc projeté lui-même, à la fois dans sa trace sur la paroi et dans son devenir.

---

[82] Hubert Damisch, *À partir de la photographie,* Préface de l'ouvrage *Le photographique, pour une théorie des écarts*, *op. cit.*, p. 7.
[83] *Ibidem*, p. 8.
[84] *Ibidem, p. 7.*

Ce serait ce que Damisch signifiait par le sujet *dans* la peinture, associé à la légende.

Dans la même optique, nous interrogerons plus loin l'importance des procédures indicielles dans l'Œuvre de Marcel Duchamp, pas seulement comme l'a si justement souligné Rosalind Krauss, par leur omniprésence, ni en l'interprétant comme elle-même et Jean Clair l'ont fait, par le « photographique » de cet Œuvre et de l'art du XXème, mais dans cette question du sujet *dans* l'œuvre.

Mais revenons-en à cette légende grecque, décidément si féconde, en enseignements.

Imitation

La version qu'en donne Vasari diffère foncièrement de celle de Pline, quoiqu'il dise rapporter ses propos : d'abord, il n'en vient à la légende qu'après avoir rappelé que c'est en modelant l'Homme que Dieu : « révéla la première forme de sculpture et de peinture dans l'admirable invention de toutes choses. Qui peut nier que de l'Homme comme d'un vivant exemple, prirent forme les idées des statues sculptées et tout ce qui concerne le contour et l'attitude[85] ? ».

Vasari pose d'emblée et en axiome que le peintre, aussi génial soit-il, n'est qu'un imitateur et non un créateur, et que la peinture à qui il manque le volume est inférieure à la sculpture, elle-même seconde par rapport à la nature, entendue bien sûr comme création divine.

Il place ainsi toute image sous l'autorité d'une image primordiale, et en fait une image d'image. Cette mise en abîme n'est pas sans affinité avec les processus que j'utilise rendant visible une déperdition. En effet, les « images » révélées par Dieu dont parle Vasari ne sont autres que celles que nous renvoient le réel, les choses elles-mêmes, et l'Homme parmi elles. Cet Homme est image, pour Vasari, une image qui en engendre d'autres, de deuxième génération. Il évoque ensuite la fameuse légende, en la transformant considérablement : le dessinateur est Gygès le Lydien ; près d'un feu et voyant son ombre sur le mur, se met à en dessiner les contour avec du charbon. En substituant la logique de l'autoportait à celle du portrait, Vasari transforme le désir de l'autre en désir narcissique. Son récit souligne la double vanité du geste : une pâle imitation de la création, d'une part, et d'autre part l'échec de l'altérité.

---

[85] Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, tome 1, [1550/1558] traduction française et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Éditions Berger Levrault, Paris, 1993, p. 215.

Et cette vanité nous semble être celle de la photographie, par excellence, nous le verrons : de ses motivations permanentes, de ses tentatives.

Fictions

Prenons un dernier exemple de la transformation, à la fois de la légende et de sa source par un auteur contemporain cette fois. Philippe Dubois l'évoque dans un long chapitre intitulé *Histoires d'ombres et mythologies aux miroirs*, dans lequel il revisite la question de l'origine de l'art, historique (Lascaux), fabuleuse (Dibutade) ou mythologique (Narcisse, Méduse) « en lui assignant à chaque fois un rapport explicite à la logique de l'index, sous le couvert de l'empreinte, du calque et surtout de l'ombre et du miroir[86]. » Lorsqu'il en vient à notre fameuse légende — alors qu'il est, lui aussi, sensé rapporter la version de Pline et tout en soulignant que d'autres commentateurs s'en sont écartés — on est stupéfaits de lire une extrapolation importante, alors qu'elle ne dit pas son nom, et qui commence sur cette contre-vérité : « Mais Pline ne se contente pas de rappeler ce principe (…) du dessin de l'ombre. Il va circonstancier cette origine, donner un corps à la fable[87]. » Circonstancier ? Donner corps ? En deux phrases et demie ? Et de continuer : « Pline nous rapporte en effet (…) » un paragraphe conséquent s'ensuit, qui ajoute au récit sybillin de Pline une multitude de détails infidèles à la source, au travers desquels on mesure un enthousiasme débordant pour cette histoire. Ce qui aurait pu être franchement interprétatif — on l'eût reçu ainsi — est exposé, assez naïvement, comme une citation qu'il analyse, se laissant gagner peu à peu par le lyrisme :

> « Lors de la scène d'adieu (on voit combien cette histoire est déjà d'emblée de l'ordre de la représentation, de la mise en scène, du récit, de la fiction), les deux amants sont dans une chambre éclairée par un feu (ou une lampe), qui projette donc sur le mur l'ombre des jeunes gens. Afin de conjurer l'absence à venir de son amant et de conserver une trace physique de son actuelle présence, dans cet instant-charnière tout tendu de désir et de peur, la jeune fille a l'idée de représenter sur le mur, avec du charbon, la silhouette de l'autre qui s'y projette : dans l'instant ultime et flamboyant, et pour tuer le temps, fixer l'ombre de celui qui est encore là mais sera bientôt absent[88]. »

Il n'y a justement pas de mise en scène chez Pline, qui s'abstient de toute connotation sentimentale et demeure dans le factuel le plus épuré. Pas d'adieu, pas de désir, pas de peur mentionnés; tout juste l'indication que la jeune fille *était amoureuse d'un jeune homme*. Chez Pline c'est une lanterne et non un feu qui éclaire ce visage et en produit l'ombre, mais le feu est bien plus romantique, moins pragmatique. Pline ne dit pas avec quel outil elle en a matérialisé le contour, ni que les amants étaient dans une chambre.

---

[86] Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, [1983] Paris, Nathan Université, 1990, p. 116.
[87] *Ibidem*, p. 118.
[88] *Ibidem*, p. 118.

Dubois ajoute ou substitue un registre lexical plus intemporel, voire archaïque (le charbon, le feu) d'une part, et d'autre part il tire le récit vers un registre lyrique (*scène d'adieu, conjurer, instant-charnière tout tendu de désir et de peur, ultime et famboyant…).* Cette interprétation du texte initial montre, plus encore que les précédentes, un investissement de la sensibilité et de l'imagination du lecteur qui se manifeste d'autant plus que le texte est lacunaire.

Le récit en une seule phrase de Pline : « celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage[89]» présente une ellipse importante dans laquelle tous les commentateurs s'engouffrent si bien qu'ils croient avoir véritablement lu leurs propres inférences. Alors que Pline ne fait que laisser à l'appréciation (et l'imagination) du lecteur le lien entre les deux propositions de cette phrase (le départ pour l'étranger, le geste de tracer une ligne), les auteurs qui convoquent cette référence la surinvestissent. Rousseau lui-même l'évoquera de cette façon dans son *Essai sur l'origine des langues*, 1781, afin d'appuyer l'idée que le geste, puis l'image, sont plus éloquent que la parole : « L'amour, dit-on, fut l'inventeur du dessin (…) Que celle qui traçait avec tant de plaisir l'ombre de son amant lui disait de choses[90] ! ».

Ce rapide examen de quelques occurrences de la postérité de cette légende nous enseigne deux choses : la première, c'est le décalage entre son épaisseur feuilletée dans la mémoire collective par l'usage que les théoriciens en font, et sa réduction à la portion congrue dans le texte d'origine. La lacune provoquerait la profusion ; le manque l'ajout. La deuxième chose, c'est que dans sa brièveté même, cette histoire aura donné pourtant l'essentiel, et c'est aussi ce qui explique son immense notoriété.

J'ai souligné leurs surenchères, mais ces mêmes auteurs ont su l'interpréter plus consciemment, développer les éléments décisifs avec lesquels cette légende, dans ce qu'elle dit ou ce qu'elle suppose, fonde l'histoire de l'art qui naît avec elle. Venons-en donc maintenant aux enseignements de la légende elle-même.

Aveugle

Dans *Mémoires d'aveugles,* Jacques Derrida souligne l'absence paradoxale de rôle de la perception, a contrario de celui de la mémoire, dans le processus du dessin.

---

[89] Pline l'ancien, *Histoire Naturelle, op. cit.,* p. 135.
[90] J.-J. Rousseau, Essai sur l'origine des langues, 1781, page 47, document consulté le 21 décembre 2012, en ligne sur http://gaisavoir.free.fr/PhiloSophie/file/rousseau_zernik.pdf

Il prend pour exemple, entre autres, notre fameuse légende : « (…) ce récit rapporte l'origine de la représentation graphique à l'absence ou à l'invisibilité du modèle[91]. » Il repère très justement sur certaines représentations picturales de cet épisode, que Dibutade tourne le dos à son amant, ou à tout le moins ne le regarde pas ou regarde au-delà. En effet, comment le pourrait-elle puisqu'elle est en train de dessiner son ombre ? Vu sous cet angle, cet acte livre l'étrangeté de son paradoxe. Pour le garder, la jeune fille doit ne pas le regarder : « (…) plus constante qu'un Orphée (…) comme si voir était interdit pour dessiner, comme si l'on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir, comme si le dessin était une déclaration d'amour destinée ou ordonnée à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle ne naisse de voir l'autre soustrait au voir[92]. »

Dibutade préfèrerait-elle, à la réalité de la présence une préfiguration de l'absence et, au-delà même, déjà l'amour du manque qui entretient le désir ? Selon Christian David : « l'ombre du guerrier absent constituerait pour Dibutade une représentation fétichisée propre à dénier la souffrance du manque et le manque lui-même, et, ainsi, à garantir son intégrité narcissique[93]. » L'interprétation de ce récit du point de vue de la psychanalyse serait sans doute féconde, ce n'est pas notre propos ici.

Pour Derrida, Dibutade fonde un art de l'aveuglement, elle se place déjà au-delà de l'évenement vécu et perçu, d'emblée dans le souvenir. « Détachée du présent de la perception, tombée de la chose même qui se partage ainsi, une ombre est une mémoire simultanée, la baguette de Dibutade est un bâton d'aveugle[94]. » De fait, et il le souligne à plusieurs reprises, pour dessiner un objet ou quoi que ce soit, il faut alterner le regard sur cet objet et le tracé sur le support, en quittant l'objet, au moins pour un temps. Il faut abandonner la proie pour l'ombre, il faut s'égarer, s'extraire de la réalité perçue pour entrer dans sa représentation.

En effet, le dessin est aveugle. Il produit un signe à partir du visible et ce signe s'y réfère. De quel ordre est ce signe dans ce cas précis ?

Signe

A priori un dessin figuratif est un signe de l'ordre de l'icône, toute la tradition de la mimésis en témoigne. Ici, pourtant, cet aspect est doublé de celui de l'indice, sans lequel cet acte n'aurait pas de sens.

---

[91] Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, *op. cit.*, p. 54.
[92] *Ibidem*, p. 54.
[93] Christian David, La bisexualité psychique. La perversion affective, *BSP,* 1992, p. 95.
[94] Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugl*e, *op. cit.* p. 54.

Cela n'a pas échappé à Derrida, qui distingue ce type de dessin précis produit par notre corinthienne : « une image qui elle-même ne s'est pas tout à fait séparée de ce qu'elle représente ; le dessiné du dessin est presque présent, en personne, dans son *ombre*. La distance de l'ombre ou de la baguette n'est presque rien. Celle qui trace, tenant, maintenant la baguette, est tout près de toucher ce qui est tout près d'être l'autre *lui-même*, à une infime différence près ; cette petite diifférence — la visibilité, l'espacement, la mort — est sans doute l'origine du signe et la rupture de l'immédiateté[95]. » Ce signe serait le plus proche de ce qui n'est pas encore ou qui n'est plus signe, le réel. Il conclut : « Le mouvement de la baguette est riche de tous les discours possibles mais aucun discours ne peut le reproduire sans l'appauvrir et le déformer[96]. »

Cette sorte de signe est, par son processus même, parfaitement distinct de tout autre dessin, fût-il sur le motif ou d'après modèle vivant, en ce qu'il procède presque de façon magique : une forme apparaît d'un coup (l'ombre), se reproduit comme par elle-même (son report), et non par suite d'une patiente élaboration (son dessin). Le tracé ne nécessite pas une virtuosité préalable, il suffit de suivre fidèlement les bords de l'ombre; dès lors ce geste peut même être "machinal", l'attention en tout cas, peut se porter ailleurs. Enfin, cette forme naît par le contact, et non la distance.

Absence

Inventer le dessin (et la peinture) par un acte d'amour est, à première lecture, plaisant, voire romantique. Mais cet acte n'avait aucune raison de se produire si l'amoureux n'avait été sur le point de partir. *Partir à l'étranger*, nous dit Pline, mais peut-être faut-il l'entendre comme l'euphémisme d'un départ plus décisif, d'abord parce qu'en 23 ou 24 après J.-C., les voyages avaient une issue incertaine et en tout cas duraient longtemps. C'est donc un départ prochain, une absence à venir, qui pousse, cela Pline nous le dit, la fille du potier à tracer le contour de son ombre sur le mur. Selon cette légende, l'image ne serait pas née pour figurer le visible, le donné, le réel, ni en soi, pour le plaisir de la virtuosité, pour le jeu, ou toute autre raison, mais par l'impérieuse nécessité, l'urgence qui pousse à tenter de retenir, de contenir, de garder une trace de l'absent. Fait-on autre chose lorsqu'on prend une photographie, dans la vie courante, que tenter de conserver les choses et les êtres qui nous entourent ? Nous devrons revenir sur ce point.

[95] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 333.
[96] *Ibidem*, p. 334.

Cette légende aura donc donné de nombreuses interprétations et ses enseignements éclairent la question qui nous occupe. Ils sont de plusieurs ordres, mais tous ayant partie liée avec la perte : il y a d'abord l'amour et le désir, qui valent pour motivation de ce geste fondateur. Mais ce geste n'aurait pas eu lieu si la perte à venir n'avait pas menacé la fille du potier, et c'est cet aspect-là qui va particulièrement faire sens pour nous : la motivation du geste qui fabrique l'image cherche à conjurer le manque, tente de saisir la présence, est portée par l'urgence. Il y a aussi cette procédure d'empreinte, qui dialectise la présence et l'absence. Dans leur intime corrélation, ces deux pôles de l'absence prochaine et de la tentative de conserver la présence permettent de déployer des sens interprétatifs pluriels, nous l'avons déjà évoqué dans *Anthropies* et nous y reviendrons à propos des autres œuvres du corpus qui donne lieu à cette thèse.

Pour l'heure, revenons sur un autre des mythes fondateurs de l'image, Narcisse, pour voir si l'absence, le manque, la déception a quelque chose à voir avec la formation des images, là aussi.

2-Narcisse : se perdre par l'image

Il est notoirement connu qu'Alberti a détrôné la légende de Dibutade pour lui substituer celle de Narcisse. Mais là encore, le texte qui fit passer cette référence à la postérité est également laconique : « (…) la fable de Narcisse convient bien à la peinture (…) est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ? [97]». Il est symptômatique de constater qu'Alberti prétend lui aussi ne pas lui accorder d'importance, ce qu'il justifie quelques lignes plus bas « (…) il importe assez peu de savoir qui furent les premiers peintres ou les inventeurs de la peinture puisque nous ne faisons pas comme Pline une histoire de la peinture (…)[98] ». Même brièveté, même refus d'en parler tout en le faisant, même fortune critique de l'idée.

[97] Leon Battista Alberti, *De la peinture, op. cit.,* p. 135.
[98] *Ibidem*, p. 135.

Ce mythe rejoue certains éléments déjà présents dans la légende précédente : un reflet est aussi un indice, une forme qui apparaît comme par elle-même. Mais à la présence, le reflet ajoute la ressemblance. Vue depuis aujourd'hui, cette image mobile qui surgit sous les yeux de Narcisse dans sa splendeur immédiate — et de surcroît sur la surface mouvante de l'eau — présente d'emblée plus d'affinités avec la vidéo qu'avec la peinture à laquelle elle est historiquement rapportée, ou encore avec la photographie à laquelle elle a pu être associée plus récemment. Essayons de dérouler les parallèles que l'on peut faire entre ce mythe et la vidéo.

Narcisse est fils de la nymphe Liriopé et de Céphise, Dieu du fleuve : il est engendré dans les flots et périra par eux. Sa naissance et sa mort retournent en boucle sur elle-même la durée de sa vie ; mais la métaphore du fleuve, depuis Héraclite, signifie le temps qui s'écoule. L'eau est le temps. Fluide, elle est en mouvement permanent et son courant est irréversible. Elle présente une surface changeante, qui réfléchit aussi bien qu'un miroir le monde alentour.

L'apparition fascinante de l'image de Narcisse sur cette surface labile nous semble donc être une parfaite métaphore de la vidéo, qui enregistre le même type de signe que la photographie, iconique et indiciel, et y adjoint le mouvement, en tout cas son illusion.

Rosalind Krauss a qualifié certaines œuvres vidéo parmi les toutes premières comme relevant d'une *esthétique du narcissisme*. Cette analyse concernait un usage bien précis, qui a fondé la spécificité de la vidéo par rapport au cinéma. Au-delà d'une question de support d'enregistrement, de matériel et d'appareils différents, sa vraie nouveauté est sa diffusion en direct. Pour la première fois dans l'histoire des techniques, il était possible de visualiser l'image captée simultanément, sans forcément l'enregistrer, d'ailleurs. Krauss relève très justement que l'immense majorité des artistes des années 70 qui se sont emparés de cet usage le retournent vers eux, transformant ainsi tout l'appareillage en miroir. Ce faisant, ils bouclent deux espaces (et donc deux temps potentiels ici réduits à un seul) sur eux-mêmes, avec le corps pour centre, opérateur et spectateur à la fois : « Le corps est par conséquent comme au centre de deux machines qui sont l'ouverture et la fermeture d'une parenthèse. La première est la caméra ; la deuxième est le moniteur qui renvoie l'image de l'artiste avec l'immédiateté d'un miroir[99]. »

[99] (Ma traduction) « The body is therefore as it were centered between two machines that are the opening and the closing of a parenthesis. The first of these is the camera ; the second is the monitor, which reprojects the performer's image with the immediacy of a mirror. » ; Rosalind Krauss, « Video : The aesthetics of narcissism », in *New Artists video, a critical anthology*, ed. Gregory Battcock, New York,

Émission et réception simultanée de l'image du corps, la vidéo en direct semble en effet reproduire l'expérience de Narcisse qui découvre son reflet sur la surface du fleuve. Cette image a un fort accent indiciel, mais elle est aussi parée de toutes les qualités iconiques de la ressemblance.

Au-delà de ce type de vidéo en circuit fermé, pourrait-on étendre l'analogie avec le mythe à tout autre type de film au sens large, quel qu'en soit le support ou le genre d'appareil ?

Hypnose

L'image mobile attire notre regard et le capte, elle a ce pouvoir de fascination et d'identification que Narcisse éprouve immédiatement : « épris de son image qu'il aperçoit dans l'onde, il prête un corps à l'ombre vaine qui le captive : en extase devant lui-même, il demeure, le visage immobile comme une statue de marbre de Paros[100].»

Pierre Hadot relève l'aspect Dionysiaque du mythe où « Narcisse illustre le pouvoir de fascination, d'illusion, d'engourdissement de Dionysos, en tant que dieu de la démence et de la mort[101]. » Par ailleurs la fleur éponyme aurait des vertus dormitives, voire paralysantes. Le pouvoir médusant de sa propre image dès qu'il l'aperçoit peut être rapporté à l'hypnose, et c'est un lieu commun de convoquer cet état en parlant du cinéma ou plus généralement de l'image en mouvement. *De facto*, l'analogie entre ces états — celui de Narcisse, celui du spectateur au cinéma comme celui du rêveur, voire du promeneur — ont largement été relevées après Freud et Lacan par la théorie psychanalytique française du cinéma, Christian Metz[102] et Jean-Louis Baudry[103] notamment. La référence de la psychanalyse au mythe qui nous intéresse est très connue mais je ne la developperai pas, comme pour Dibutade.

Cette fascination n'est pas sans rappeler celle que relève Roland Barthes, qui fait lui-même le lien avec l'effet narcissique, dans le spectacle du cinéma : « Dans la salle de cinéma, aussi loin que je sois placé, je colle mon nez, jusqu'à l'écraser, au miroir de l'écran, à cet « autre » imaginaire à qui je m'identifie narcissiquement (…) l'image me captive, me capture (…)[104] ».

1978, p. 45.
[100] Ovide, *Les métamorphoses*, Livre 3 ; texte intégral numérisé par Agnès et Robert Vinas, http://www.mediterranees.net/litterature/ovide/metamorphoses/livre3.html, page consultée le 22 juillet 2008.
[101] Pierre Hadot, « le mythe de Narcisse », in *Narcisses*, Nouvelle revue de psychanalyse, n°13, printemps 1976, p. 90.
[102] Christian Metz, *Le signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*, [1977], Paris, Christian Bourgois, 2002.
[103] Jean-Louis Baudry, *L'effet-cinéma*, Paris, Albatros, 1978.
[104] Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 410.

Mais dans cette relation à l'image, les rapports sont inversés : là où Narcisse croyait voir « l'autre » et s'en éprenait, nous croyons voir nous mêmes en l'autre au cinéma. Quoi qu'il en soit, c'est une sorte de fusion qui opère, abolissant la distance. Le film — ou, pour choisir une désignation plus élémentaire, l'image mobile — est le summum de l'illusionnisme, jamais égalé depuis l'invention de l'art. Elle conjugue l'illusion du temps, de l'espace, la narration, et l'aspect indiciel du procédé lui confère une valeur de vestige — nous y revenons.

Amour

Dans ce mythe il est aussi question d'un sentiment d'amour, comme pour Dibutade, contrarié par l'impossible fusion avec l'autre, pourtant tentée dans les deux cas. En cela, les deux actes, celui du tracé ou celui du regard fasciné, tous deux vains, ont quelque affinité avec la tentative inhérente à toute prise de vue : conserver, garder ce qui ne se peut saisir.

D'autres versions du mythe, notamment celle que rapporte Pausanias, introduisent un double de Narcisse, une sœur jumelle qu'il aurait perdue : la première fois qu'il s'est miré dans une source, il a cru un temps que c'était elle qu'il voyait ; par la suite, sachant très bien que c'était sa propre image, il prit l'habitude de réitérer l'opération pour conjurer l'absence de sa sœur disparue, pour se consoler de sa perte[105]. Cette version introduit une certaine altérité, mais qui n'est à nouveau qu'une illusion triple : celle d'un autre lui-même qui n'est qu'autre et non lui-même, celle de sa sœur, objet de désir puisqu'elle est perdue et celle de cette apparition merveilleuseà la surface de l'eau se révélant immatérielle, intangible et fugitive.

L'illusion domine toute la fable de Narcisse, et Ovide lui-même se laisse happer par elle, sans doute malicieusement : pris par la tension de ce qu'il est en train de raconter, il se met à s'adresser à son personnage comme s'il était réel. Il intime Narcisse de prendre garde au piège dans lequel il est pourtant en train de tomber : « Trop crédule Narcisse, pourquoi t'obstiner à poursuivre un fantôme qui t'échappe sans cesse ? l'objet de tes désirs est une chimère ; l'objet de ton amour, tourne-toi, et tu le verras évanoui[106]. »

Ce passage du « il » narratif au « tu » qui suppose une contigüité ferme la boucle dans l'énonciation alors qu'elle l'est déjà dans l'énoncé : jeu littéraire distancié ou adhérence à son récit de la part du poète, l'effet est troublant. C'est également ce jeu de miroir en circuit fermé que met en place Philostrate à propos d'un tableau représentant le mythe de Narcisse.

---

[105] Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1999, article *Narcisse*.
[106] Ovide, *Les métamorphoses*, Livre 3, *page web déjà citée.*

Dans le récit qu'il fait à des jeunes pour « leur apprendre à interpréter » les œuvres, il opère comme Ovide une sorte de confusion entre le plan du réel et celui de la représentation, qu'il pose en exergue dès l'entame, en une sorte d'hommage à la peinture qu'il tient en grande estime[107] : « Cette source reproduit les traits de Narcisse, comme la peinture reproduit la source, Narcisse lui-même et son image[108]. » Comme si ces deux surfaces réfléchissantes se faisaient face et s'incluaient l'une l'autre, Philostrate commence donc ce récit par une mise en abîme. L'usage du déictique "cette" inclut l'image peinte dans le discours, qui elle-même inclut l'image formée à la surface de l'eau.

Philippe Dubois interprète cette analogie de relation entre Narcisse et son image d'une part, le spectateur et la peinture d'autre part comme l'hypothèse que « tout regard sur un tableau est narcissique[109] ».

Miroir

Assignant d'emblée à la peinture le rôle d'un miroir, Philostrate rejoint en cela la métaphore que Platon utilisait, lui, pour déprécier l'art du peintre :

> « Socrate – Prends un miroir et présente-le de tous côtés ; en moins de rien, tu feras le soleil et tous les astres du ciel, la terre, toi-même, les ouvrages de l'art, et tout ce que nous avons dit.
> Glaucon – Oui, je ferai tout cela en apparence, mais il n'y a rien de réel, rien qui existe véritablement.
> Socrate – Fort bien. Tu entres parfaitement dans ma pensée. Le peintre est apparemment un ouvrier de cette espèce, n'est-ce pas[110] ? »

Mais là où Platon étayait la démonstration que l'imitation éloignait de la vérité et que l'artiste était un « charlatan », Philostrate veut au contraire, par cette métaphore du miroir, en montrer tout le génie et pour lui : « ne pas aimer la peinture, c'est mépriser la vérité même[111] (…) » Et c'est bien dans cet entre-deux que se tient l'image du miroir. Fidèle à s'y méprendre au référent qu'elle reflète, elle est pourtant doublement fausse : d'abord en ce quelle est une image, et non le réel ; ensuite car elle en inverse l'apparence[112].

---

[107] Il écrit : « La peinture (…) tire un plus grand parti qu'un autre art de ressources nombreuses. » dans son prologue. Philostrate, *La galerie de tableaux*, trad. du grec par A. Bougot, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 9.
[108] *Ibidem*, p. 45.
[109] Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais, op. cit.*, p. 137.
[110] Platon, *La République, Livre X*, *op. cit.*, p. 85.
[111] Philostrate, *La galerie de tableaux*, *op. cit.*, p. 9.
[112] Dans *Left Side—Right Side* (1972), Joan Jonas montre l'effet miroir de la vidéo instantanée en pointant de son doigt son œil droit et énonçant : *« This is my right eye »*, alors qu'il nous apparaît comme étant le gauche. Ce faisant elle déconstruit l'illusion qui tend à faire croire que la vidéo reproduit fidèlement le réel.

Cette qualité d'illusion, Philostrate n'en est pas dupe mais s'en délecte ; il feint, comme Ovide, de se perdre dans les niveaux de perception, d'oublier qu'il est face à une surface peinte : « (…) une abeille se pose sur la fleur ; je ne saurais dire si elle est trompée par la peinture, ou si ce n'est pas nous qui nous trompons en croyant qu'elle existe réellement[113]. » Philostrate nous met ainsi dans la position d'un Narcisse qui ne souffrirait pas de cette fusion entre réel et image, mais s'en délecterait.

Disparition

Pourtant, le mythe lui-même est clair, notamment dans le récit d'Ovide : Narcisse perd la raison, s'abîme dans cet amour impossible. Cette déchéance est décrite dans une série d'étapes qui désincarnent peu à peu le jeune homme, jusqu'à ce qu'il disparaisse. Elle touche d'abord Écho, la nymphe éprise de lui que Narcisse dédaigne : « Les soucis vigilants épuisent et consument ses membres ; la maigreur dessèche ses attraits ; tout son sang s'évapore ; il ne lui reste que la voix et les os (…)[114]. » Puis c'est Narcisse lui-même qui souhaite, et finit par réussir d'abord à se diviser : « Ah ! Que ne puis-je me séparer de mon corps ![115] », puis à s'effacer.

Cette désincarnation commence dès qu'il voit son reflet : au moment même où son image apparaît, il commence à disparaître, comme si la naissance de ce double inconsistant entamait le processus de sa déréliction. Dans une sorte de phénomène de vase communicants, ce processus commence alors qu'il pense cette image comme réelle, corporelle, comme si lui-même peu à peu se transformait en image dès lors qu'il a investi celle-ci d'une corporéité : « (…) épris de son image qu'il aperçoit dans l'onde, il prête un corps à l'ombre vaine qui le captive ».

La mort vient, mais elle ne le foudroie pas, elle le gagne peu à peu. C'est par un détour poétique et métaphorique sur des phénomènes de transformation lente qu'Ovide convoque cette progressive dégradation : « la cire dorée qui fond », « le givre du matin qui s'écoule », « consumé par le feu », « se faner les lis et les roses de son teint ». Une fois mort, la désincarnation est complète : pas de dépouille au bord de l'eau, seulement une fleur, un narcisse, au parfum enivrant et aux vertus narcoleptiques, symbole de fugacité s'il en est, mais aussi associée aux rites funéraires dans l'antiquité.

Dans ce mythe l'image surgit donc à condition de perte.

---

[113] Philostrate, *La galerie de tableaux*, *op. cit.*, p. 47.
[114] Ovide, *Les métamorphoses*, *Livre 3*, *page web déjà citée.*
[115] *Ibidem.*

Bien après le rapprochement de ce mythe avec l'invention de la peinture, on a pris l'habitude de le convoquer à propos de la photographie. Baudelaire y contribue d'abord, dans sa virulente critique de cette nouvelle technique, déplorant « la société immonde [qui] se rua comme un seul Narcisse pour contempler sa triviale image sur le métal[116]. » Mais tout concourt aujourd'hui à en faire le paradigme de l'image mobile. Il est édifiant de le revisiter en y décelant les convergences avec la vidéo ou le cinéma.

Vidéo

En effet, le temps y est omniprésent, que ce soit par la filiation de Narcisse ou sa mort lente, comme on l'a vu.

Les conditions même de projection d'un film dans une salle de cinéma — ou d'une œuvre vidéo dans un musée, quand elle reprend celles-ci — sont toutes présentes d'une certaine façon dans ce mythe. La surface d'apparition de son image est une surface vierge, comme l'écran de projection peut l'être dans sa blancheur : « Près de là une fontaine limpide roulait ses flots argentés : jamais les bergers ni les chèvres, venant de paître sur les montagnes, ni toute autre espèce de troupeaux ne s'y étaient désaltérés : jamais oiseau, ni bête sauvage, ni feuille tombée des arbres n'avait troublé sa pureté[117]. »

Le lieu est marqué par l'obscurité, comme doit l'être une salle de projection, condition d'apparition de l'image : « (…) l'ombre des arbres défendait la fraîcheur de ses ondes contre les feux du soleil[118] »

Comme les spectateurs se taisent et cessent de bouger dès que le film commence, la fascination exercée par cette apparition pétrifie Narcisse, dès qu'il aperçoit l'image, « (…) en extase devant lui-même, il demeure, le visage immobile comme une statue de marbre de Paros[119]. » Georges Didi-Huberman signale que cette attirance pour son image ne doit pas faire oublier ce qui précisément l'excède et attire le regard : « (…) c'est aussi dans les simples miroitements (brillances partielles et évanescentes) de l'eau que l'œil s'absorbe, se noie, s'abîme[120]. » C'est au moment où son image se trouble par ses propres larmes tombées dans l'eau qu'il redouble d'attention à ce double fictif, qu'il cherche à le retenir : « cruelle, n'abandonne pas ton amant[121]. »

---

[116] Charles Baudelaire, « Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le salon de 1859 », cité par Michel Frizot, « À bas la photographie », in *Nouvelle histoire de la photograhie*, Milan, *op. cit.*, p. 110.
[117] Ovide, *Les métamorphoses*, *Livre 3*, *page web déjà citée.*
[118] *Ibidem*.
[119] *Ibidem.*
[120] Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 86.
[121] Ovide, *Les métamorphoses*, *Livre 3*, *page web déjà citée.*

Au lieu que ce trouble rompe le charme, il opère comme celui que rapporte Barthes en salle de cinéma, qui dit se laisser « fasciner *deux fois*, par l'image et par ses entours, comme si j'avais deux corps en même temps : un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps pervers, prêt à fétichiser, non l'image, mais précisément ce qui l'excède : le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de lumière, (…)[122] »

L'image vue à la surface de l'eau est aussi inconsistante, furtive, que celle du film projeté ; elle se trouble ou disparaît quand il veut la saisir : « Que de fois il y plonge ses bras pour saisir la tête qu'il a vue, sans pouvoir embrasser son image[123] ! ». Elle est comme celle du cinéma, « un art de l'image sacrifiée[124] » selon Éric Rondepierre. Marquée par la perte de chaque image pour laisser place à la suivante, l'image mobile au sens large est cette image qui sans arrêt se décompose pour se recomposer dans un flux permanent qui aboutit, au final, à sa disparition pure et simple sur l'écran redevenu vierge.

Ce mythe est, lui aussi de façon très forte, marqué par la perte : perte de l'attention au monde alentour, perte de son contrôle, perte de l'objet de son amour qui s'évanouit avec le constat qu'il n'est autre que lui-même ; perte, enfin, de sa force vive, puisque n'ayant plus ni l'appétit ni le sommeil, Narcisse sent ses forces l'abandonner et meurt.

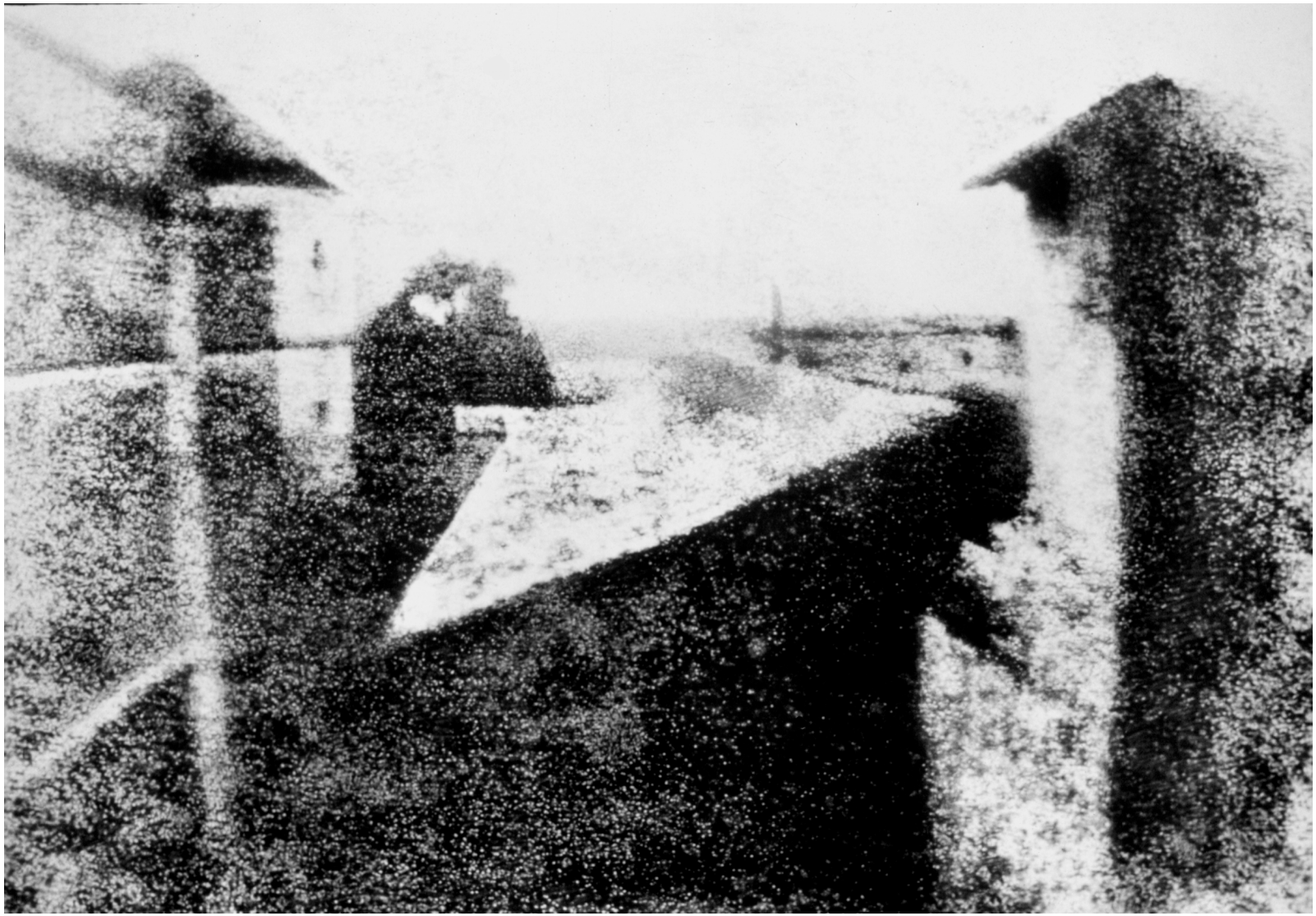
L'histoire de l'art en retient l'apparition de l'image et le comble de la ressemblance, à l'instar de celle produite par les miroirs, les fondements de la *mimèsis* qui régira l'art pendant des siècles. Revisitée aujourd'hui, nous y percevons une affinité indéniable avec l'image mobile, notamment projetée.

Alberti qui tenait la peinture pour l'art le plus élevé, a choisi très paradoxalement un récit paradigmatique où certes, une image très ressemblante apparaît. Mais ce récit nous a livré, au revers, comme un double sens caché, celui de la perte, de la disparition.

Poursuivons ce retour sur les images premières en cherchant à y déceler là aussi, leur avers.

---

[122] Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, op. cit.*, p. 411.
[123] Ovide, *Les métamorphoses*, *Livre 3*, *page web déjà citée.*
[124] Cité par Thierry Lenain, *Éric Rondepierre, un art de la décomposition*, Bruxelles, La lettre volée, 1999, p. 12.



6- Nicéphore Niépce, *Vue de la fenêtre*, *Le Gras,* 1826, (reproduction moderne, bien plus contrastée, de l'héliographie originale)

B/ De quelques images originelles

À ce premier parcours dans les récits fondateurs de l'image succède ici un parcours relevant deux aspects dans lesquels s'inscrit mon travail artistique : le premier est attaché aux débuts de la photographie car elle constituera un paradigme technique, mais aussi théorique, son esthétique étant largement explorée. Le deuxième se propose de relever ce qui, dans la culture chrétienne qui est ma culture d'origine, est lié à cette idée de perte. Ces deux facettes explorent d'une autre façon que le parcours précédent, mais qui n'est pas moins important, l'ancrage d'un travail artistique, son contexte.

1- La première photographie

L'invention de la photographie demeure mystérieuse à plus d'un titre : d'une part ses *inventeurs* sont nombreux et les différentes sources parfois contradictoires. D'autre part, elle est relativement tardive, ses principes optiques remontant à l'antiquité[125]. Quant à ses principes chimiques « [ils] étaient assez largement connus par suite des expériences de Schulze[126] (…) le fait que la photographie n'ait pas été inventée plus tôt reste le plus grand mystère de son histoire[127]. »

Cette héliographie de Nicéphore Niépce ne parvint pas à convaincre les savants qu'il était allé trouver à Londres en 1827. À sa mort en 1833, le problème de fixation de l'image est résolu grâce à l'argent qui noircit à la lumière, mais plus comme un principe qu'une solution radicalement exploitable, ce dont Daguerre se chargera ensuite.

---

[125] En 400 avant J.-C., Aristote découvre que la lumière qui pénètre par un trou dans une pièce projette une image inversée sur le mur faisant face à l'orifice ; en 1100, Hassan ibn Hassan décrit le principe de la chambre noire.
[126] Johann Heinrich Schulze découvre en 1727 que la lumière noircit certains composés d'argent.
[127] Helmut et Alison Gernsheim, cités par Peter Galassi, *L'invention d'un art,* Paris, Adam Biro/Centre Pompidou, 1989, p. 18.

Cette image me semble être un paradigme absolu. Elle est presqu'illisible dans son état original : toutes les reproductions que l'on en trouve accentuent les contrastes de façon à lui conférer une visibilité. Celle-ci est plus proche d'un dessin de Seurat que d'une photographie. Son grain inouï l'apparente à un dessin au fusain sur un papier *Arches*, dont on devine presque le geste d'estomper, de gommer ou d'étaler la poudre. La qualité vibratoire des surfaces, comme la légère déformation des verticales tirent la représentation vers un univers onirique, dont on ne sait pas s'il est au bord de la disparition ou sur le seuil de l'apparition. Le dégradé peu subtil des différents gris rendent énigmatiques les formes qui peinent à surgir. Du fait de cette difficulté d'identification, et d'une faible profondeur de champ que l'on devine plus qu'on ne voit, comme de la prégnance de la matière, cette représentation semble du registre de l'ombre.

D'ailleurs, sa dénomination d'héliographie et ses caractéristiques plastiques mettent en exergue, plutôt que l'illusion ou le sujet, le procédé — quoiqu'il reste énigmatique à première vue dans ses détails techniques précis ; il s'agit de bitume de Judée sur plaque d'étain, et Niépce quelque peu autodidacte conservera cette démarche plus alchimique et expérimentale que savante.

On imagine la joie que cette image put procurer à son auteur, alors qu'elle n'est que lacune, alors même que l'écart est considérable avec le paysage devant lequel Niépce a dû tenir son appareil pendant plus d'une heure. Cette image fragile, menacée d'évanouissement et pourtant si prodigieuse reste emblématique de l'invention de la photographie, même si celle-ci résulte du concours de plusieurs chercheurs (Niépce, Daguerre, Talbot, Bayard…) et de solutions diverses trouvées quasi simultanément.

Puisque des deux principes dont relève la photographie, celui de l'optique et celui de la chimie, le premier était largement connu, les problèmes qui se posaient encore étaient non pas de produire cette image ou de la renverser — puisqu'elle se forme à l'envers — mais bien plutôt de la fixer, en somme de la retenir. C'est encore une fois sous ce double auspice d'une image éphémère qui se forme "toute seule", et de la tentative de la conserver pour l'éternité que naît cette image primordiale. Encore une image phénomène, formée de façon automatique, comme par projection d'elle-même, ou en tout cas du référent, mais sans pérennité, impossible à contenir, à retenir. En cela elle s'inscrit en droite ligne des mythes et légendes relatifs à l'invention de la peinture dont nous venons de parler, ceux de Dibutade et de Narcisse.

Philippe Dubois convoque justement celui de Dibutade en le faisant glisser de l'invention de la peinture avec laquelle, il a raison de dire qu'il a moins d'affinités, à celle de la photographie dont il souligne que les données essentielles sont toutes présentes dans la légende : la lumière et un corps qui l'intercepte, une surface d'inscription, un opérateur et un *medium* de fixation. Il souligne que Vasari utilise le terme « *subito* [128]», incongru pour un dessin qui ne peut s'éxécuter d'un seul coup, même rapide. Ce terme semble mieux s'accorder à la prise de vue.

Ainsi l'apparition de la photographie est, elle aussi, marquée par le double sceau de la figuration et de la lacune ? Outre cette première image qui l'affirme, il est intéressant de rappeler la façon dont la photographie est perçue dans son contexte d'apparition, souvent définie par ce qu'elle n'est pas, par son manque (d'art, de discernement, de contrôle, etc) ou par son trop-plein (l'égal traitement des éléments dans l'image). Sa genèse se situe entre la science et à l'art, et cette position dans un entre-deux me semble permettre à la photographie une variété d'intentions, on y revient.

Continuité

Peter Galassi avance, contre tout dogme de la rupture absolue en histoire de l'art, que la photographie n'est pas un élément exogène à l'art, mais en filiation directe. Il s'oppose à une thèse aussi répandue que discutable selon laquelle la photographie aurait détrôné la peinture dans sa fonction mimétique. La peinture aurait donc abandonné la ressemblance au modèle pour se plonger dans l'abstraction. Même s'il y a sans doute du vrai dans cette explication, elle ne suffit pas, en effet, et Galassi postule au contraire que peinture et photographie auraient servi ensemble des préoccupations communes, relatives à la modernité naissante : « un art axé sur le singulier et le contingent plutôt que sur l'universel et le stable[129]. » Il étaye cette hypothèse à travers une analyse passionnante d'études et de peintures du début XIXème. Partant, il conclut que « la photographie n'est pas un bâtard déposé par la science devant la porte de l'art, mais un enfant légitime de la tradition picturale occidentale[130]. »

Sa démonstration est d'une grande pertinence, et je voudrais prolonger cette conclusion mais plutôt faire, quant à moi, un éloge de la bâtardise des techniques dont je me sers, et de cette double origine de la photographie en particulier. J'y reviens plus loin autour de la question de l'intention.

---

[128] « Selon Pline, l'art de peindre fut introduit par Gygès le Lydien qui, étant près d'un feu et regardant l'ombre de lui-même qui se projetait sur le mur, dessina soudain [*subito*] son propre contour avec un morceau de charbon (…) », Vasari, cité par Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 123.
[129] Peter Galassi, *L'invention d'un art*, *op. cit.,* p. 33.
[130] *Ibidem,* p. 20.

La photographie, dans son contexte d'émergence, correspond parfaitement aux caractères loués par la modernité, notamment ceux que Baudelaire met en exergue dans *Le peintre de la vie moderne*[131] et qu'Antoine Compagnon a identifiés : la fragmentation, l'inachèvement, l'absence de totalité ou de sens, le pli critique — c'est-à-dire une autoréférentialité[132]. Il écrit : « Tous ces traits, une fois entendus formellement, contribuent à la destruction de l'illusion liée à la perspective géométrique, et à l'aplatissement de la peinture, qui va de pair avec sa perte de sens.[133] » Or, dès qu'elle apparaît, la photographie met en œuvre exactement ces questions. C'est bien sûr un trait d'époque, mais ce sont aussi des opérations plastiques rendues encore plus aisées, presque "naturelles" à la photographie.

En effet la photographie fragmente, on y revient dans le chapitre *une technique pensée comme coupe*. Elle est rapide, même avec les longs temps de pose des débuts, plus rapide que les techniques qui la précèdent. Elle produit des images "ouvertes", dont le sens est plus flottant, ce point sera développé dans le chapitre *interroger l'intention*.
Ces caractères, apparus dans la peinture fin XIXème siècle, sont tous de l'ordre de l'altération. Altération, d'abord pour les peintres de la modernité, de la tradition. Altération du processus allant de la *circonscription* à la *composition*, puis la *réception des lumières* que louait Alberti au *quattrocento*. Altération de la mimèsis par la facture lâche et le traitement, par l'affleurement de la trace de l'outil et donc du peintre, par l'émergence de la couleur seule ou presque, enfin. Altération aussi de la *storia*, bien sûr, au XIXème, avec le réalisme de Courbet puis l'incitation de Turner qui demande de *peindre ce que l'on voit, pas ce que l'on sait* ou encore la rapidité d'exécution de Toulouse-Lautrec, son *non-finito*.

Baudelaire condensera ce paradoxe. Il formule sa fameuse définition de la modernité[134] en louant chez Constantin Guys – dessinateur de presse plus reporter qu'artiste – la « qualité essentielle de présent ». Dans le même temps, il condamne la photographie qu'il dit mépriser. Par ailleurs, dans ses *salons,* il feint d'ignorer Courbet et Manet. Il rétorquera même à ce dernier se plaignant des attaques contre son *Olympia* : « vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art[135] », lui qui par ailleurs appelait dès 1845 à « l'avènement du neuf » et qualifiait le progrès de *fanal obscur*.

---

[131] Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, publié en 1863, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976.
[132] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 34 à 37 et *supra.*
[133] *Ibidem*, p. 33.
[134] « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » *in Le peintre de la vie moderne, op. cit.*
[135] Baudelaire cité par Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 38.



7- Nadar (Félix Tournachon, dit), *Portrait de Charles Baudelaire*, 1855, photographie, épreuve sur papier salé, Musée d'Orsay.

On sait pourtant que Baudelaire demanda un portrait photographique de sa mère, et il existe de nombreux clichés de lui. Celui que nous reproduisons ici, par Nadar, est porteur de cette ambivalence : il semble poser tout en ne voulant pas se laisser happer, et en résulte un léger flou sur son visage. La photographie aurait dû le combler, qui venait rencontrer très exactement *le transitoire, le fugitif, le contingent.*

Qu'en est-il des quatre traits d'époque relevés par Compagnon si on les confronte à la photographie ? Le premier caractère est la fragmentation. C'est un reproche adressé aux peintres modernes, et c'est sans doute la caractéristique première de la photographie. Le cadrage et l'échelle des plans isole, morcelle.
Le deuxième est l'absence de totalité et de sens : « Hypertrophie et autonomisation du détail, trouble de la vision : ce seront par exemple les griefs de Paul Bourget contre les impressionnistes et Huysmans, ou ceux de Nietzsche contre Wagner[136]. », écrit Compagnon. Ces reproches sont transposables à la photographie. Baudelaire souligne l'anarchie qui ressort et augmente d'un traitement sans hiérarchie des détails et du tout. La photographie capte tous les éléments présents devant l'objectif avec une égalité de traitement, c'est un grief formulé par Gustave Planche : « L'art ne doit pas transcrire ce qu'il voit, mais choisir ce qui lui convient et répudier ce qui ne lui convient pas (…) Le soleil procède autrement : il touche à tout ce qu'il éclaire et transcrit tout ce qu'il a touché[137] »

Peut-on parler de non-fini en photographie ? La question ne peut se poser en ces termes puisque l'image se forme "d'un seul coup", dans un laps de temps réduit en tout cas et en plusieurs points à la fois, ce qui est étranger à la peinture. Pour autant, il y a bien, dans le temps de pose bref, cette idée de rapidité d'exécution et même de *non-finito* dans la mesure où tous les points ne seront pas impressionnés avec la même force, on pense par exemple, dans les vues de rues, à ces apparitions fantômatiques de passants, voire à leur non fixation, car ils étaient mobiles. Pour éviter cela, raccourcir le temps de pose a été un souci majeur des chercheurs depuis les débuts de la technique. Baudelaire loue l'inachèvement du dessin moderne « à n'importe quel point de son progrès chaque dessin a l'air suffisamment fini ; vous nommerez cela une ébauche, si vous voulez, mais ébauche parfaite[138] ». Il justifie cet engouement par l'exigence de la vitesse du monde moderne : « un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution[139] ». La photographie qu'il honnit rencontre pourtant ce désir moderne salué par Baudelaire, le cinéma qu'il ne connaîtra pas, à sa manière encore plus.

---

[136] *Ibidem*, p. 35.
[137] Gustave Planche, *in* André Rouillé, *La photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 269.
[138] Baudelaire cité par Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 34.
[139] *Ibidem*, p. 34.

L'insignifiance ou la perte de sens est très liée au refus de l'unité du tout comme à la fragmentation. C'est aussi un trait assez évident de la photographie si l'on songe aux reproches qui lui ont été faits de reproduire bêtement le réel, sans penser, de façon mécanique. Baudelaire lui assignera donc une place à ne pas quitter, la même que celle qu'occupent la sténographie ou l'imprimerie par rapport à la littérature, ou encore l'archive, en somme celle d'outils et de techniques.

Le dernier critère que Compagnon identifie est l'autoréférentialité, qu'il reformule ensuite comme autonomie, réflexivité et circularité. « L'œuvre moderne fournit son propre mode d'emploi, sa manière est l'enchâssement, ou encore l'autocritique et l'autoréférentialité, ce que Mallarmé nommait le "pli" de l'œuvre et qu'il opposait à la platitude du journal[140]. », écrit Compagnon. Toute image porte en elle les indications de son mode de production, une gravure, une peinture, un dessin sont identifiables comme tels. La photographie non seulement n'y échappe pas en tant qu'image, mais jusque dans sa valeur iconique, y compris dans sa transparence, ce que Barthes appelle sa tautologie, en paraphrasant Magritte. La peinture semble bien plus investie des choix iconiques et plastiques, donc sémantiques d'un auteur. Avec la photographie, pas de coupure entre le sujet représenté et son mode de représentation, dans la mesure où il s'est comme "imprimé tout seul". Les choix de l'opérateur existent, depuis le début, mais ils n'ôtent pas au sujet ce caractère autonome et tautologique dans son inscription sur le support. Ce que vous voyez est ce que vous voyez, d'abord. La photographie est foncièrement autoréférencielle, dans son immense majorité, réflexive, circulaire, non pas d'elle-même, mais du référent.

Prodige

À l'opposé de Baudelaire, certains contemporains de l'avènement de la photographie identifient en elle un *prodige.* Rosalind Krauss rapporte les propos de Nadar, témoin conscient de son privilège d'avoir assisté à l'aube de l'événement révolutionnaire que constitue son invention. Il la situe au sommet d'une liste nombreuse des inventions incroyables du XIXème, et en souligne d'emblée le caractère d'étrangeté rendue ordinaire en ces termes : « Le plus surprenant [de ces prodiges], celui qui semble donner enfin à l'homme le pouvoir de créer, lui aussi, à son tour, en matérialisant le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un frisson dans l'eau du bassin[141].» Ses propos semblent accorder, bien en avance sur l'histoire de l'art, le statut d'œuvre à la photographie. Mais de surcroît, elle confère à l'Homme un pouvoir de création qui rivalise alors avec Dieu pour la première fois de son histoire, selon lui.

---

[140] *Ibidem,* p. 36.
[141] Nadar cité par Rosalind Krauss, *Le photographique*, *pour une théorie des écarts, op. cit.* p. 19.

Le registre de son expression est poétique, voire mystique. Il s'abuse lui-même, sa pensée dépasse les faits, en avançant une prétendue *matérialité* aux corps représentés sur les images. Son engouement pour le phénomène le conduit à le considérer comme magique, ou encore comme quasi-divin.

Spectres

Ce moyen démiurgique enfin donné à l'homme, dans le contexte du XIXème, est associé à la magie comme à l'au-delà, le développement de la photographie spirite alors en atteste. L'exposition à la Maison Européenne de la Photographie en 2005, *Le troisième œil, la photographie et l'occulte* regroupait des centaines d'images de lévitations, apparitions, transfigurations, ectoplasmes, spectres, fantômes, auras, fluides. Son mode opératoire, achiropoïète, n'est pas indifférent dans cette analogie avec le mystère, le spiritisme, voire le divin.

Pour autant que Nadar soit impressionné et enthousiaste, il tourne toutefois en dérision l'appréhension du phénomène par Balzac, ayant a formulé une *Théorie des Spectres* :

> « Donc, selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales dans tous les sens où l'optique perçoit les corps. L'homme à jamais ne pouvant créer – c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de rien faire une chose –, chaque opération daguerrienne venait donc surprendre, détachait ou retenait en se l'appliquant une couche du corps objecté. De là, pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un spectre, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive.[142]»

Si ces deux conceptions semblent proches, elles n'en sont pas moins contradictoires : la photographie matérialise-t-elle les spectres ou rend-elle spectrales les choses et les êtres ? C'est toute l'ambigüité du phénomène qui se trouve soulignée ici par de cette profusion de superstitions qu'a suscitée la photographie à ses débuts.

Florence de Mèredieu relève la dialectique matérialité/immatérialité dans l'art, et de la photographie elle écrit qu'elle « s'avère spectrale, immatérielle, mais aussi physique et substancielle. Réduite à une pellicule et à une peau, à la mince surface d'un apparaître, c'est toute la matière du monde – visible, pesante, charnelle et volumineuse – qui acquiert subitement, après passage dans la chambre noire, statut et apparence spectrale.[143]»

---

[142] *Ibidem,* p. 21.
[143] Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, *op. cit.,* p. 20.

Selon la théorie de Balzac, c'est à un mystère de la désincarnation que la photographie nous convie donc. D'autres technologies, plus récentes, qui révèlent ce que l'œil humain ne peut voir – imagerie scientifique, médicale – procédant *à travers la matière* des corps, pourraient s'avérer aujourd'hui aussi mystérieuses, et donner lieu à de merveilleuses et crédules approches, si nous n'étions désabusés par les avancées scientifiques dont on a peine à s'étonner.

Prélèvements

Cette *théorie des spectres* renoue avec la vision du monde selon Démocrite : les *eidola*, petites images pensées comme d'infimes pellicules qui se détachent du réel pour venir se poser sur l'œil.

Mais un homme va plus loin encore dans l'interprétation de la relation entre les photos et leur référent, les objets du monde. Dès 1859, le médecin et essayiste américain Oliver Wendell Holmes développe une des toutes premières théories de la photographie : selon sa vision très "démocritéenne", dans une situation ordinaire, les formes se détachent des choses et de la matière en émanations pelliculaires, mais disparaissent avec l'objet ; la photographie permettrait donc de les fixer non comme apparence mais comme essence. Cette transformation de la substance en formes, puis à nouveau en substance dans l'image est selon lui le « plus grand des triomphes de l'homme sur sa condition terrestre[144] ». Il recommande de fonder une bibliothèque de photographies stéréoscopiques embrassant le monde entier, véritable arche de Noé des choses du monde sauvées par leur image. Dès lors, les modèles peuvent bien disparaître, qu'importe : « Donnez-nous quelques négatifs d'une chose (…) et c'est tout ce que nous voulons de cette chose. Vous pouvez la jeter ou la brûler si bon vous semble[145]. »

Selon Holmes, l'image du réel prélèverait donc quelque chose d'essentiel de celui-ci, à tel point qu'il serait parfaitement indifférent de garder ou non le réel lui-même, alors que dans l'approche de Balzac la prise de vue procède à un épuisement du sujet pris en photo, de son *Être*, vidé toujours un peu plus à chaque opération.

Cette théorie trouve une très belle illustration dans le récit fictionnel de Michel Tournier, *Les suaires de Véronique.*

---

[144] Holmes cité par Humbertus von Amelunxen, « Le mémorial du siècle », in *Nouvelle histoire de la photographie,* (sous la dir.) Michel Frizot, *op. cit.*, p. 143.
[145] Holmes cité par Humbertus von Amelunxen, *Ibidem,* p. 142.

Il met en scène une *photophagie* du modèle par une photographe nommée malicieusement ainsi. Ses pratiques épuisent le modèle, dont l'aboutissement est une exposition de suaires l'ayant englouti. Le processus créatif de cette photographe de roman, mais métaphore plurielle, passe par différentes étapes qu'il me semble plaisant de rapporter. D'abord le *modelage* de l'homme qui pose, qu'elle astreint à des exercices physiques intenses, puis la *décollation*, par le cadrage, pour, dit-elle, atteindre l'âme – « toute l'âme contenue dans la tête a reflué de cette tête coupée dans le corps montré[146]. » À l'étape suivante, elle enduit le corps du modèle de révélateur, pour le coucher ensuite sur des papiers exposés : il en résulte des sortes de résidus humains, « assez semblables (…) à ce qui restait sur certains murs d'Hiroshima[147]. »

À un moment du récit, le modèle fugue, laissant une lettre à l'artiste dans laquelle il écrit « Il est inutile de me chercher, vous ne me trouverez nulle part. Même pas sous votre nez si d'aventure nous venions à nous croiser, diaphane, translucide, transparent, invisible que je suis devenu[148]. » Pourtant, elle le reprend. L'issue de la nouvelle est fatalement l'absence totale du modèle réel : n'en subsistent que ses traces obtenues avec un procédé plus dissolvant encore pour la peau, nommées de façon terrible *dermographies,* sur de grandes toiles de lin : des *suaires*, présentés lors d'une exposition dans une chapelle.

Dans cette agréable fiction qui rejoue façon photographie la question du *portrait ovale* d'Egar A. Poe, on peut voir la photographie comme métaphore du regard amoureux, la dissolution dans cet échange de l'un absorbé par l'autre. Tournier construit sa narration sur les pouvoirs haptiques prêtés à la photographie. La peau du modèle littéralement déposée sur les *suaires* est à ce titre exemplaire. L'idée de couches successives instaure la transparence sur un corps opaque. Dans ce récit les couches ici peu à peu retirées du modèle, déposées dans une chronologie corrosive sur les supports, jusqu'à la disparition totale du corps véritable.

Les voiles de lin que cette artiste de papier utilise à la fin renvoient bien sûr à la *Véronique* romaine. En éludant peu à peu l'identité, la personnalité et la chair du modèle, cette image de lui, *in fine*, devient une image sublimée, quasi-divine. Une image de l'au-delà, débarrassée de corps.

146 Michel Tournier, *Le coq de bruyère*, Gallimard, 1978, p. 158.
147 *Ibidem*, p. 169.
148 *Ibidem,* p. 166.

Ce récit nous permet de conclure par une parabole ce chapitre qui nous a mené, de la première photographie toute défective dans le rendu du référent à cette absorption progressive du réel dans ses images. L'ensemble des approches et théories fantaisistes ou fictives que nous venons d'évoquer situent la photographie comme une technique de la lacune, du retrait, de la décomposition. C'est non sans affinité avec le précédent récit, et dans la même logique du retrait que la *vera icona* opère.

2- *kénose* dans les images divines

Risquons d'emblée une hypothèse que l'on va tenter d'étayer dans ce chapitre, du point de vue de cette culture chrétienne – il ne s'agit pas là de se placer dans le registre de la croyance, mais dans celui de la culture contextuelle de cet écrit.

Il s'agit d'examiner cette même hypothèse, *figurer serait perdre,* éprouvée selon plusieurs points de vue tout au long de cette première partie. Ici, nous allons l'aborder à travers le prisme de la religion chrétienne, prise comme *savoir* et non comme *croire*, mais surtout envisagée comme contexte et imprégnation culturelle. Cet ancrage culturel se manifeste selon deux voies : toute l'épaisseur des histoires, personnages, lieux, d'une part relatifs à cette culture constituent un fond (et un fonds) à ne pas oublier. La valeur métaphorique ou allégorique, symbolique de ces récits, double ce fond et réclame toujours l'éxégèse. Cet aspect est important et fait sens pour ma posture face aux œuvres ou aux images. J'aurai l'occasion d'y revenir cycliquement, et je l'ai déjà abordé, l'exercice de la pensée, l'interprétation est inhérente à mon processus de création et revêt une importance capitale dans ma pratique artistique. D'où l'importance des références théoriques, j'y reviendrai.

Dans la culture chrétienne, l'origine de l'image c'est d'abord Dieu, qui *créa l'homme à son image et à sa ressemblance*, dit la Genèse. Dieu aurait donc une image. Dans certaines religions, il est irreprésentable, la chrétienté s'est pourtant risquée à le figurer, beacoup plus souvent par l'image du Fils, il est vrai, malgré l'interdiction du décalogue. Nous allons tenter de comprendre, avec Marie-José Mondzain, comment cette possibilité de peindre Dieu est rendue possible. Car il fallait tout de même, pour qu'il y ait image peinte, que celle-ci ne le contienne pas.

Vide

Même fait à son image, l'homme, cette créature de Dieu, est déceptive. D'abord parce qu'il n'est pas identique mais ressemblant, marqué pour toujours par cet écart qu'il lui appartient pourtant de tenter de gommer. Ensuite parce que la *Chute* renforce cette aspect défectif, la *Rédemption* qui "rachète" ne peut pourtant pas effacer ce qui a eu lieu.

Le Christ lui-même, pour apparaître, a dû se vider de sa substance divine, devenir homme. La *kénôse* est donc une condition indispensable pour surgir parmi les phénomènes, sortir de l'essence pure. Pour apparaître, il lui a fallu se disqualifier. Dans la culture chrétienne, toute image est *kénotique*. Si la première image est une création divine, l'artiste est par suite un pâle imitateur. Toute création humaine, dont la figuration, serait en conséquence imparfaite. Toute image, matérielle en tout cas, serait défective. Cette imperfection est même la condition d'existence de toute image, sauf à ce que l'homme se prenne pour un démiurge. Mais à ce moment-là il perdrait tout bon sens, il aurait oublié "la connaissance" conférée par son pêché originel…

Pour tester la validité de ces assertions, nous ferons appel à la lumineuse pensée de Marie-José Mondzain, pour sa pertinence et son savoir, mais aussi pour la façon magnifique dont elle la met en mots. Dans plusieurs ouvrages, elle articule ce qu'elle appelle « la nature passionnelle des visibilités[149] » et « leur destin politique dans une communauté[150]» et pose les questions, simples en apparence, de ce qu'est voir, faire voir, dire ce que l'on voit ou dire ce qu'il y a à voir. Elle situe donc le visible comme un lieu de partage, de commerce, d'économie, de politique.

Pour elle l'image n'a pas d'ontologie, ne contient aucun sens : le sens est dans le regard porté sur elle. Le sens de l'image n'est ni physique ni métaphysique mais politique. Elle n'est ni vraie ni fausse (elle cite Jean-Luc Godard : *Pas une image juste, juste une image*). Partant, deux attitudes sont possibles face à une image : soit elle permet l'exercice du jugement par la parole, de la liberté, soit elle devient le support du pouvoir de l'autorité, de l'asservissement. Ces deux modes d'existence divergents sont superposables à ceux de l'icône et de l'idole ; revisitant les interdits elle montre que les iconoclastes étaient en fait *idoloclastes*. La vénération et l'interdiction des images sont en effet les deux faces d'une même superstition, la croyance que l'image recèle la présence du Dieu ou la peur que l'on prenne les images pour Dieu reviennent toutes deux à donner les pleins pouvoirs à l'image. Pour y échapper, l'image doit être vide de présence, elle doit être lacunaire.

---

[149] Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 9.
[150] *Ibidem*, p. 9.

J'ai résumé ici brièvement sa thèse, mais elle mérite de s'y attarder, et d'examiner comment elle la déroule, car ce développement sert l'objet de ce texte. Mondzain prend pour paradigme la malédiction de Cham, qui voit son père Noé nu et ivre. Dès lors, il va ingénument en avertir ses frères, Sem et Japhet ; eux ne regardent pas le père nu, mais s'en approchent en reculant pour jeter un manteau sur son corps. Pour avoir vu la nudité de l'autorité, Cham et sa descendance seront maudits et réduits à servir ses frères et leur famille. Ce récit permet à la philosophe d'analyser l'interdiction de voir comme étant surtout celle de TOUT voir : Cham ouvre des yeux idolâtres et se prive ainsi de l'accès à l'imaginaire ; en comblant son désir de voir il fusionne, empêché de distance. Les frères, eux, voilent le visible, produisant ainsi une représentation (icône) ; suspendant le désir de voir, bénéficient de l'espacement d'un regard critique.

Cette distance, le christianisme a très bien su la préserver par sa gestion des visibilités. Il donne l'image d'un Dieu invisible qui s'incarne en image filiale par la parole : le Verbe s'est fait chair. Ce mystère initial qui permet à Dieu de sortir pour un temps de son invisibilité se double d'un deuxième mystère pour lui permettre de la retrouver : la résurrection, qui produit la disparition du corps. Faire le deuil d'un corps pour faire vivre un désir semble être le moyen et la fin de cette gestion de l'image chrétienne.

Quant à l'image du Fils, la seule qu'il pouvait transmettre devait ne pas transiter par la main de l'Homme. Les images achiropoïètes étaient donc les seules acceptables, qui se multiplièrent :

> « Une image débarrassée de son corps est immortelle et ne saurait être contenue dans un tombeau. Elle ne peut laisser qu'un vestige imaginal dont le linceul atteste que l'image est ressucitée. Le corps a disparu afin de laisser apparaître le plan où la chair imaginale montrera sa visibilité transfigurée. L'image est la trace du corps disparu, le linge est le plan d'inscription de l'image (…) qui désormais peut apparaître. La vacuité du tombeau et celle du linceul composent une nouvelle virginité, l'ultime recueil de ce qui désormais n'apparaîtra plus que sous la forme iconique[151]. »

Mais il faut quand même, en cette absence de corps, que la postérité trouve des traces de présence ; le vide ne suffit pas, encore faut-il qu'il soit celui du Dieu qui s'est absenté du monde d'ici.

> « Cette nouvelle visibilité nécessite ses témoins et les termes de la réapparition sont ceux qui viendront alimenter la doctrine de l'image. Il s'agit d'une *ressemblance méconnaissable* pour les yeux de celui qui n'a pas transfiguré son propre regard. Les récits d'Emmaüs et de Thomas sont exemplaires. Il faut ouvrir d'autres yeux. Le tombeau vide n'existe que pour des prunelles vides et des regards aveugles[152]. »

---

[151] *Ibidem.*, p. 137.
[152] *Ibidem, p. 137.*

Le voile, qui est d'abord un « plan d'occultation » devient « plan d'inscription[153] » : il garde les indices de la présence du Christ. Quelles que soient les preuves de datation du tissu réputé linceul de Turin, son ostension (rare) provoque toujours la dévotion.

Pour Mondzain, l'Église a su faire de la défaillance ontologique de l'image le ferment de la liberté de jugement : le lieu de la séparation, donc de la pensée, là où les iconoclastes proposaient la fusion dogmatique avec l'image. Elle est donc un lieu critique (en grec *krinô* signifie distinguer, discerner, juger). Pour Mondzain, la doctrine chrétienne maintient un régime de la conjonction. L'image inclut le tiers, l'autre, l'échange. Elle n'est pas subversive, c'est le regard porté sur elle qu'il faut questionner.

Alors que les iconoclastes induisent un régime de la disjonction, dogmatique, binaire, en excluant les images, l'Église, elle, surtout depuis la contre-réforme, renvoie à la responsabilité du sujet. Mondzain résume cela dans cette belle formule : « L'idole opère comme un point d'engouffrement, l'image comme un plan de déploiement[154]. »

L'image serait donc indissociable d'un discours, elle serait logopoïète. Elle illustre encore son propos par des récits et contes sous la parabole du « roi nu ». Dans ces récits, un trompeur affirme que la vision de merveilles (selon le récit, celle d'un tissu, d'un vêtement du roi ou d'une peinture) est conditionnée à des vertus — le plus souvent à propos de la filiation et l'origine. Alors qu'il n'y a rien à voir, les trompés voient les merveilles désignées par ce discours. Dans ces récits, seul un enfant ou un innocent révèle la supercherie.

Les deux attitudes possibles face à l'image, encore aujourd'hui, sont largement héritières de ces deux gestions des visibilités : la soumission, car ce qui doit être vu est dicté par autrui ; ou *a contrario* la liberté, car ce que l'on voit est le lieu d'un échange de paroles, de l'exercice de la pensée. Un exemple édifiant est donné par l'anecdote illustrée ci-après d'un manuel d'histoire où le visage de Mahomet est flouté par l'éditeur. La justification avancée pour cette initiative de censure est de « faciliter le travail des enseignants[155] ». Les bras nous en tombent.

---

[153] *Ibidem*, p. 57.
[154] *Ibidem*, p. 155.
[155] Catherine Rollot rapportant la communication de l'éditeur, « Mahomet "flouté" dans un manuel d'histoire pour les collèges » *Le Monde* du 8 avril 2007.





8- Dans un livre d'Histoire Géographie de 5e de 2005[1], l'éditeur a pixelisé le visage de Mahomet sur une miniature perse du XIIIème siècle conservée à l'Université d'Edimbourg. Le visage était visible dans l'impression d'avril 2005 mais la réédition d'août 2005 prend ce parti, au risque de réécrire l'histoire, en tout cas de justifier que l'on puisse la juger à l'aune des troubles que nous connaissons aujourd'hui, car la représentation du prophète, en Perse au XIIIème, ne pose pas de problème. Ce blanc-seing donné aux censeurs n'a pas manqué de soulever une controverse dans les milieux enseignants.

[1] *Histoire Géographie*, niveau 5e, Editions Belin, sous la direction de Eric Chaudron et Rémy Knafou, 2005, p. 27.

Les protestants ont fait un usage spécifique et ambigü de l'image, notamment la peinture allemande contemporaine de la Réforme condamnant les figurations à usage de dévotion pour leur substituer une fonction beaucoup moins incarnée, plus pédagogique. Hans Belting montre comment ces « diagrammes de la nouvelle doctrine[156] » mettent en scène le verbe contre l'image, comment elles sont destinées à être *lues* plutôt que perçues. En cela, dit-il, elles suivent la prédication de Luther : « le crucifix n'est pas mon Dieu. Il n'est qu'un signe[157] ».

Dans un admirable essai[158] sur Fra Angelico, Georges Didi-Huberman fait état de sa surprise devant les fresques du couvent de San Marco. Outre la beauté des peintures, il est frappé par des pans de peinture non-figurative, dont il n'avait auparavant aucune idée de l'existence, car jamais reproduits dans aucun ouvrage. Pour les comprendre, il fallait se défaire du postulat que la peinture ne pouvait, au *quattrocento*, qu'imiter. Il découvre alors que par *figure* au XVème siècle on entendait un écart, une dissemblance, basée sur toute une tradition théologique proche de l'interdiction de figurer de la Bible.

L'hypothèse qui fonde l'ouvrage et qu'il démontre avec brio est que cette dissemblance permet d'envisager picturalement la figuration tout en ménageant le mystère. Il analyse plusieurs occurrences de taches, de pans, de zones informes non pas en fonction de ce qu'elle représentent, c'est-à-dire rien, mais de ce avec quoi elle nous mettent en présence, Dieu bien sûr. Ainsi, la gestion chrétienne des images se confrontant au mystère de l'incarnation a choisi des voies détournées de l'imitation : « Il s'agissait, face au judaïsme biblique, d'affirmer la visibilité de Dieu en tant que Christ, qui est à la fois Dieu en personne et image de Dieu ; il s'agissait, face au paganisme antique, d'affirmer une image qui pût échapper aux malfaisantes séductions de l'idolâtrie[159]. »

Pour cela, il fallait que cet image fût vide, de deux façons complémentaires : vide de ressemblance, et c'est le cas de ces zones indécidables qui peuvent passer pour du décor pur. Dès lors, elles avaient valeur de présence du divin ou tout au moins d'intermédiaire. Vide d'une quelconque présence quand l'image figurait, pour ne pas verser dans l'idolâtrie. Quelle que soit la solution, cet évidement en était la condition de l'évocation picturale de Dieu.

---

[156] Hans Belting, *La vraie image. Croire aux images ?, (trad. de l'allemand par J. Torrent),* Paris, Gallimard, 2007, p. 221.
[157] *Ibidem,* p. 224.
[158] Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
[159] *Ibidem*, p. 9.

L'empreinte, parce qu'elle résulte d'une présence et marque l'absence, a pu devenir une forme de *summum* de l'image chez les chrétiens. La forme du visage christique, faite sans les mains, comme par elle-même est une marque plus qu'une forme : son aspect défectif ne lui donne que plus de crédit. Le linceul, *la véronique* sont aussi vidés.

Le vide marque donc l'imagerie chrétienne : il n'y a rien dans l'icône, rien de figuré dans la tache, plus rien dans la *vera icona*. Le régime de l'image sous les auspices duquel nous nous tenons encore aujourd'hui est donc marqué définitivement et dans ses diverses manifestations par un manque, une lacune. C'est ce qui fait dire à Marie-José Mondzain que « Le trait est une pratique *kénotique* dont l'histoire de nos images ne se dédiera jamais[160]. » Toute figuration serait donc, dans le même temps qu'elle représente, un évidement.

Concluons à présent ce chapitre liminaire, 1-*À l'origne, la perte*. Nous avons revisité un ensemble de paradigmes pour y déceler un trait commun : au cœur même de la figuration apparaît, comme une doublure inévitable, ce qui la ruine ou la vide.

L'image chrétienne, on vient de l'évoquer, est évidée de toute présence. Dibutade fondant ce « miracle[161] », ce « prodige[162] » dont parlait Alberti à propos de la peinture, ne l'accomplit qu'en perdant son modèle. Pour Narcisse c'est lui-même qui disparaît. L'image est absence du modèle.

La photographie, prodige aussi selon Nadar, exacerberait-elle cette perte du référent alors-même qu'elle le figure ? Qu'en est-il de la vidéo que j'utilise aussi dans ma pratique artistique ?

L'hypothèse de cette première partie, issue de l'œuvre *Anthropies* qui a ouvert cette réflexion, nous pouvons désormais la formuler de manière lapidaire telle que *figurer serait perdre.* Nous l'avons ancrée dans un ensemble constituant un paradigme théorique. Si ces références l'arriment dans l'histoire ou la culture, elle mérite d'être éprouvée dans son actualité et de la confronter aux œuvres personnelles faisant le corpus de cette thèse, ainsi qu'à un certain nombre d'œuvres du champ artistique.

---

[160] Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 125.
[161] Alberti, *De la peinture, op. cit.*, p. 98.
[162] *Ibidem*, p. 119.

En effet, qu'en est-il des figurations d'aujourd'hui ? Sont-elles autant marquées par le défaut, le manque ou l'absence ? Ou au contraire la photographie et le film contemporains annihilent-ils l'écart qui semblait incompressible entre l'avatar et son original, à la fois comme technique de reproduction mécanique et comme technologie numérique et non plus analogique ?

Nous allons maintenant tester cette hypothèse à l'aune de la prise de vue, à la fois centrale dans mon travail artistique et paradigmatique de mes préoccupations. Cela se fera d'abord à travers les procédés techniques de la photographie, qu'il faudra comprendre dans deux dimensions : comme technique utilisée dans mon travail, d'une part. D'autre part, sa théorisation esthétique n'étant plus à faire, il s'agira de s'y appuyer pour tenter une transposition de certains de ses caractères à la vidéo, dans l'usage que j'en fais.

C'est ce que nous allons examiner dans ce deuxième chapitre, *L'image en perte, procédés techniques*, sous les entrées successives de la photographie comme acte, comme procédé, et enfin comme paradigme.



9 – Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840

Papier photo sensibilisé au chlorure d'argent trempé dans l'iodure de potassium. Dimensions, 18,6 x 18,2 cm. Collection de la Société Française de Photographie (ici, reproduction moderne contrastée).

Au verso de l'image, ce texte, écrit de sa main:
« Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention.
L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses dessins que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer[1]. »

[1] Michel Dupré en fait une remarquable analyse sur http://mucri-photographie.univ-paris1.fr/article.php?id=29 page consultée le 22 janvier 2013.

CHAPITRE DEUX – L'IMAGE EN PERTE : PROCÉDÉS TECHNIQUES

> « À un moment, je me suis procuré un petit appareil photo pour les détails d'architecture et autres, mais chaque fois la photo était très différente de la perspective donnée par l'œil, alors j'ai abandonné. »
> Edward Hopper cité par Peter Galassi, *L'invention d'un art, op. cit, op. cit.*, p. 25.

Annonçons d'emblée le point de vue, au sens photographique justement, que nous adopterons dans cette première traversée de ce *medium*. Il s'agira d'aborder la photographie dans son irréductible diversité, et plus encore dans son aspect hybride. Dès sa naissance et dans ses développements jusqu'à nos jours, interrogés ici sous un certain angle, la photographie décloisonne les catégories : il nous faudra donc garder à l'esprit cette identité métisse. En introduction à sa monumentale *Nouvelle Histoire de la photographie,* Michel Frizot constate que les tentatives précédentes pour aborder cette histoire ont montré, d'une part, l'impossibilité de penser la photographie comme un *continuum* ou un tout, et d'autre part que le modèle de l'histoire de l'art ne pouvait lui être appliqué, à cause de son hétérogénéité native, « objet inclassable » apparue « à la croisée de la science et de l'art [163]».

Et bien que *la* photographie n'existe guère, nous continuerons à la nommer ainsi, pour les mêmes raisons qu'on a pu nommer « image » un ensemble très hétérogène. Par-delà la diversité des images, des pratiques, des « raisons » ou « intentions » de la photographie, il y a bien un certain dénominateur commun. On aurait pu l'appeler *le photographique*, à la suite de Rosalind Krauss, mais on choisira *la photographie*, pour sa commodité et cette amplitude qu'elle désigne, à l'instar de l'immense foule de ses penseurs ou commentateurs.

Nous utiliserons donc ce terme singulier qui désignera un ensemble pluriel, non seulement quant aux images, mais aussi comme une entité recouvrant à la fois une technique, un *medium* artistique, des œuvres, enfin comme Krauss l'a suggéré, un moteur de la pensée, de la recherche qui imprime sa marque au-delà de la technique.

---

[163] Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie, op. cit.*, p. 16.

On pourrait nous objecter que la réflexion théorique exige la clarification, la catégorisation. Mais s'agissant justement de photographie, qui naît et croît sur un territoire non strictement borné, cette exigence est toute entière exogène. Nous ne tenterons pas de la coucher dans un lit de Procuste pour les besoins d'un exposé ; en revanche nous nous efforcerons d'éclairer le modeste chemin frayé dans cette étendue.
Cette traversée temporelle ne sera évidemment ni exaustive, ni à visée factuelle et chronologique : c'est avec ce point de vue énoncé plus haut, et en y décelant ce pourquoi elle nous interpelle aujourd'hui comme artiste et chercheur que nous l'interrogerons d'abord.

En premier lieu, nous questionnerons les "intentions" qui président à la prise de vue, dans *La photographie comme acte*. Il s'agira ensuite de comprendre en quoi elles marquent les images photographiques ou les œuvres qui font signe pour moi, en tant qu'artiste et dans cette recherche. Il sera nécessaire enfin, d'examiner si dans ma propre production subsiste ce mixage initial d'intentions.

Un deuxième temps examinera *La photographie comme procédé*, au cours duquel nous éprouverons, à l'aune de cette technique, l'hypothèse en filigrane de toute cette première partie, *figurer serait perdre*. Enfin, un troisième temps, sous le titre *La photographie comme paradigme,* nous permettra de tenter une transposition à la vidéo à travers une œuvre personnelle.

A/ La photographie comme acte

La synthétique et fameuse formule de Gary Winogrand, « Je fais une photo de telle chose pour voir à quoi elle ressemble[164]», est à interroger. L'objet réel ou même son apparence le préoccupent moins que son image, qu'il tient là pour référence. On pourrait même dire qu'il tient cette image pour *référent*, puisqu'il fait une photo (de ceci), pour voir à quoi (ceci) ressemble, non pour voir si l'image ressemble (à ceci). « Pour voir à quoi elle ressemble », ne veut certainement pas signifier non plus qu'il cherche une analogie avec un autre objet du monde que son référent, mais plutôt *pour voir telle chose*, pour la voir enfin.

[164] Cité par François Soulages, *Esthétique de la photographie*, *op. cit.*, p. 76.

Photographier l'objet reviendrait donc à lui donner une apparence, une forme, à lui conférer des conditions d'apparition, somme toute. Pour autant, cette intention se situe toujours entre le référent et son apparence iconique, qui selon sa formule n'apparaîtrait qu'en le médiatisant. Cette posture nous semble ne pas manquer d'intérêt, et si elle émane ici d'un point de vue artistique, elle pourrait toutefois être étendue à la perception dans un cadre non-artistique, ordinaire : la médiatisation multiple du réel est une caractéristique du monde d'aujourd'hui, et devient souvent la condition même de sa visualisation, voire de son apparition[165]. Mais au-delà du résultat formel en l'espèce d'une photographie, cette formulation de Winogrand met en exergue l'acte lui-même : la médiation, la prise, dans sa quête de capture de quelque chose du réel.

C'est cet acte que nous voudrions interroger ici, en premier lieu dans sa genèse : que signifie photographier ? Sans faire une histoire du *medium*, son apparition est portée par des intentions, des usages quotidiens ou des faits signifiants dont certains nous éclaireront dans les pages qui suivent. Dans un deuxième temps nous chercherons à comprendre en quoi l'acte photographique fait sens, au plan métaphorique, comme impossible saisie du réel, pourtant toujours retentée.

1- *Intentions* de la photographie

Lorsqu'en août 1839 le procédé de Daguerre est présenté officiellement par François Arago, au sein du prestigieux Institut de France, c'est la constitution d'un acte de naissance de la photographie — pourtant due tout autant à Niépce, Talbot et Bayard[166], autant qu'à une multitude de chercheurs ou d'amateurs[167]. Il faut mentionner que cet événement se passe devant l'Académie des sciences et des Beaux-Arts réunis, et ce fait à lui seul suffit pour entériner sa double nature : dès lors, la photographie restera à jamais inclassable.

---

[165] Thierry Lenain écrit que le grouillement des images aujourd'hui « conditionne la réalité même d'un réel qu'elles précèdent à tout moment sur son propre terrain. », in *Éric Rondepierre, un art de la décomposition, op. cit.*, p. 9.
[166] Hyppolyte Bayard déplore avoir été injustement écarté en se mettant en scène dans le premier autoportrait photographique jamais réalisé et le texte écrit au dos, ci-avant.
[167] Lire à ce sujet Michel Frizot « 1839-1840, les révélations photographiques », in *Nouvelle Histoire de la Photographie, op. cit.,* pp. 22 à 32.

Ce qui frappe alors les observateurs est la précision de l'image, l'égal traitement de chaque détail[168].

Loupe

Zola, fervent admirateur de la précision photographique, écrit même : « à mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'avez pas pris une photographie révélant un tas de détails, qui, autrement, resteraient inaperçus[169]. » Un rituel prend place alors, immanquablement : l'utilisation d'un instrument optique grossissant (loupe, lentille) pour scruter l'image. Il s'agit là de fouiller la surface pour voir ce que la photographie elle-même avait révélé comme par et pour elle-même.

Jules Janin rapporte que Daguerre lui dit : « Prenez la loupe ; voyez-vous, sur ce sable uni, ce quelque chose d'un peu plus obscur que le reste ? C'est un oiseau qui aura passé dans le ciel[170].»

La photographie saisissait donc les phénomènes fugitifs inaperçus. Outre cet émerveillement récurrent qui méritera qu'on s'y arrête quelque peu, la congruence de l'utilisation d'une loupe comme instrumentation supplémentaire amène à plusieurs remarques : elle révèle l'intérêt porté immédiatement, non à la visibilité de la figuration, très évidente, mais à l'invisibilité enfouie dans l'image. Cette pratique, ce « petit dispositif expérimental[171] » selon l'expression de Gunthert, met aussi à jour le déplacement de paradigme quant à la chose figurée[172].

En effet le choix de placer ou pas tel ou tel détail, en fonction de l'intentionnalité de l'auteur ou de la destination de l'œuvre a présidé jusque là. Ces choix sont le propre des œuvres élaborées comme le dessin ou la peinture. Les effets sans intention, fortuits, étaient à cette époque relégués à l'occurrence de l'accident, de l'absence de maîtrise, du défaut : ils signifiaient que l'artiste avait manqué sa finalité et en général étaient proscrits. La composition, sacrée, interdisait aussi le superflu : il fallait, selon des canons variables, mais toujours actifs, que l'ensemble fût harmonieux, que rien ne fût de trop.

---

[168] « plus encore que l'aspect monochrome ou l'absence de mouvement (…) l'extrême finesse de la définition, qui se traduit par une incroyable minutie des détails. » écrit André Gunthert dans *La loupe de Daguerre*, sur: http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2009/05/09/984-la-loupe-de-daguerre, page consultée le samedi 9 mai 2009.
[169] Zola, cité par Jean-Claude Gautrand, *Nouvelle Histoire de la photographie, op. cit.*, p. 240.
[170] Jules Janin "Beaux-Arts. Le Daguerotype" (*sic*), *L'Artiste*, 2e série, t. II, 11e livr., 27 janvier 1839, extraits reproduits dans André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871*, *op. cit.*, p. 46-51.
[171] André Gunthert, *La loupe de Daguerre*, page web déjà citée.
[172] Gunthert écrit : « le caractère involontaire ou superflu de ces détails les place en opposition symétrique avec l'intentionnalité qui structure jusqu'alors l'opération figurative. », *ibidem*.

Dans le cadre scientifique, il en était de même : le dessin botanique ou technique tolérait d'autant moins l'absence d'intention dans l'exécution, et focalisait sur son objet sans se préoccuper du superflu : la clarté de la démonstration ou de la notation exacte l'exigeait. La photographie recélait donc autre chose que la représentation usuelle, elle ouvrait une autre dimension.

Dans le même temps qu'ils s'extasient sur les prodigieux détails visibles à la surface, tous ces témoins rapportent cet étrangeté dans l'invisible, que le truchement d'une loupe fait entrevoir, mais à jamais inaccessible pour l'oeil. Lorsque Morse écrit que l'opération est superposable à l'effet d'un téléscope dans le réel, il n'affirme rien de moins que l'idée suivante : l'image qu'il a aisi scrutée ouvrirait une dimension de réalité infinie à peine entr'aperçue.

Gunthert souligne que Daguerre, exhortant ces témoins à explorer l'image à la loupe leur donne un protocole d'interprétation. Ce faisant, il leur propose une conversion du regard : de la vision de l'image à la raison de l'expérience instrumentée, du spectateur esthète à l'observateur naturaliste : « par cette seule opération, les critères de la science ont remplacé ceux de l'art, l'ordre du merveilleux s'est substitué à celui du beau[173] ».

Plus encore qu'une substitution, il me semble important de relever cette préoccupation double dès l'apparition de la photographie, Daguerre comme Morse étant à la fois peintres et inventeurs. Mais là où il faut rejoindre Gunthert, c'est dans l'émergence d'un nouveau regard sur la figuration, désormais attachée à cette technique de production d'images. Ce regard est, d'emblée — et demeurera — hybride, motivé par l'artistique et le scientifique entremêlés, par l'intention et l'aléa. De même, nous le verrons plus loin, ces images oscilleront toujours entre présence et absence, document et œuvre, instantané et flux, présent et passé…

Et c'est tout le mystère de cette procédure d'enregistrement, dans cette préoccupation constante de Daguerre. Tendre une loupe pour mieux voir ce qu'on ne voit pas mais qui est pourtant là dans l'image, c'est dire qu'il y a beaucoup à voir hors de la vision, et que quelque chose de mystérieux hante la plaque. Et cette réalité imprimée là, toute seule, comme par magie, sans intention délibérée et de façon automatique, demeure cachée. La loupe joue alors un rôle d'instrument d'initiation pour le cénacle de ces précurseurs.

---

[173] *Ibidem.*

Enregistrement

Mais Gunthert relève autre chose encore dans cet épisode de la loupe qui nous intéresse au premier chef : elle sert à « chercher les traces du processus d'enregistrement plutôt que des formes iconographiques[174] » dans l'image. L'attention relevée chez tous, au cœur même de la figuration, par ce qui la déborde ou la perturbe montre qu'un nouveau rapport à l'image s'instaure, mais aussi que l'image a un nouveau rapport au réel. Gunthert écrit : « Au lieu de dépendre d'un choix parfaitement contrôlé, celui-ci fonctionne comme un prélèvement, qui comporte une part de bruit (information indésirable) en surplus du signal (information choisie). Signes du désordre, les menus accidents du daguerréotype sont des marqueurs de la part d'incontrôlable qui constitue la signature de *l'enregistrement*[175]. »

Les accidents ou événements non désirés engendrés par le procédé deviennent, non pas des parasites qui viendraient gâcher quelque peu le plaisir, ni même des éléments neutres à ignorer, mais tout au contraire des preuves d'authenticité sur lesquelles s'attardent ces amateurs éclairés. C'est que ces incidents, s'ils peuvent rebuter l'esthète de l'époque, intéressent au plus haut point le scientifique. Mais il y a plus, et sans doute le regard sur l'image a dès lors migré d'une posture de contemplation à celle de réflexion.

Réflexion

Deux fées, celle de l'art et celle de la science, se sont donc penchées ensemble sur le berceau de la photographie, lui conférant cette double nature pour toujours. Est-ce cette hétérogénéité native qui a empêché les philosophes de s'en saisir avant longtemps ? Yves Michaud s'étonne qu'une pensée du fait photographique ait pu être si tardive, alors même que les philosophes ne cessent de parler d'images et que les artistes, les essayistes, les poètes, et évidemment les photographes eux-mêmes recevaient les effets de ce récent mode de production d'images. Il regrette : « Les discussions qui entourent les débuts de la photographie sont le fait de scientifiques, praticiens, journalistes, graveurs, pas des philosophes[176]. » Tout de même, Walter Benjamin l'évoque dès 1931 avec sa *Petite histoire de la photographie* et en 1934 s'intéresse à sa reproductibilité[177], mais c'est presque cent ans après son apparition.

---

[174] *Ibidem.*
[175] *Ibidem.*
[176] Yves Michaud, « Formes du regard, philosophie et photographie », in *Nouvelle Histoire de la photographie, op. cit.*, p. 732.
[177] Il existe 4 versions de ce texte, notamment Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1936] traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003.

Le sémiologue Charles Sanders Peirce, entre 1895 et 1902 l'identifie comme un signe parmi d'autres[178]. Mis à part André Bazin dans son texte méconnu et pourtant capital de 1945, *Ontologie de l'image photographique*, on peut situer l'essentiel de la réflexion théorique véritablement centrée sur ce *medium* dans les années 1970 à 1980, avec Rosalind Krauss et Roland Barthes notamment, ouvrant une voie que beaucoup d'autres empruntèrent alors[179], soit plus d'un siècle et demi après son apparition. Mais Michaud semble oublier que la constitution de la photographie comme art a suivi peu ou prou le même calendrier en retard sur son époque. Nous reviendrons plus amplement sur les apports décisifs des théoriciens et sur les usages, artistiques ou non, tout au long de cette partie, avec des focalisations différentes. Il nous importait ici de rappeler cette longue absence de théorie philosophique ou esthétique d'une part, et de la double nature du *medium*, esthétique et scientifique, d'autre part.

Usages

Léon Vidal écrit dans *Le moniteur de la photographie* en 1866 : « Nous voudrions que la photographie, dont le secours est utile à toutes les branches de nos connaissance, devînt le domaine de tous… Il faudrait que l'industrie parvînt à rendre mécanique autant que possible l'application d'un procédé photographique à la portée de tous[180]. » L'histoire s'en est chargée, comme on le sait. Outre le fait que la prise de vues est depuis longtemps à la portée de tous, tout le monde, ou presque, a toujours et partout un appareil photographique, rares sont les téléphones portables sans cette fonction et presque tout le monde en possède un aujourd'hui.

Ces *intentions* relevées lors de l'apparition de la photographie, sont-elles les mêmes aujourd'hui ? Quels sont désormais ses usages ? Nous ne ferons pas un inventaire, qui serait sans doute « à la Prévert » de toutes les possibilités. Les usages relevés ici ne traiteront pas de la photographie à visée artistique spécifiquement, même si certaines pratiques le deviennent ou utilisent ces usages. Dominique Baqué a recensé de façon claire et sans doute assez exhaustive les occurrences de *La photographie plasticienne*, dans deux volumes, en montrant bien que la photographie contemporaine ne cherche plus à spécifier le medium, mais que les artistes plasticiens l'utilisent comme un outil, un *medium* parmi d'autres.

---

[178] Charles Sanders Peirce, « Logic as Semiotic : the therory of signs », in *Philosophical writings of Peirce*, New York, Dover, 1955. Mais ce texte n'est « redécouvert » par ceux qui s'intéressent à la photographie que grâce à Rosalind Krauss en 1977.
[179] Rudolf Arnheim, Susan Sontag, dans les années 70, Kendall T. Walton, Yves Michaud, Jean-Marie Schaeffer dans la décennie 80.
[180] Vidal cité par Jean-Claude Gautrand, *Nouvelle Histoire de la photographie, op. cit.*, p. 236.

Quelques choix tous personnels permettront de mieux comprendre que la photographie est d'abord un acte. Rien d'objectif dans ce parcours des usages, au contraire, car il s'agit d'inscrire mes préoccupations artistiques propres dans le champ plus vaste et plus trivial de la vie ordinaire. Car une grande partie de la photographie qui me touche et m'interpelle comme artiste est issue de pratiques très banales qui peuvent constituer par ailleurs des comportements sociaux, quoiqu'on ne les abordera pas sous cet angle globalisant.

Souvenirs

Qu'est-ce qui motive l'acte de prise de vue dans la photographie ordinaire ? La première des fonctions est de se constituer des souvenirs des moments vécus, ou encore des lieux visités, des autres et de soi-même.
Cette collection de moments est *a priori* rassemblée pour pouvoir les regarder ensuite. Il s'agit de fixer l'instant, en principe un instant inhabituel, particulier ou heureux, et au passage de tenter de l'enjoliver encore, de le mettre en scène. C'est la photographie d'anniversaire, celle des vacances ou des événements familiaux. Mais dans cette catégorie se distinguent deux types d'occurrences que l'on a coutume d'opposer entre elles : la pose ou la prise « sur le vif ». En réalité, les plus nombreuses photographies sont un mélange des deux, et il nous semble plus juste non pas d'imaginer deux ensembles distincts, mais un axe qui irait de la pose la plus rigide et immobile à l'image saisie dans un flux, de ce fait parfois floue ou mal cadrée (mais on le verra, ce type d'image contient un surcroît de véracité).
Entre ces deux modes opératoires, outre la différence de temporalité, un autre aspect est essentiel, celui de la conscience ou non par le sujet d'être photographié. Cette différence est de taille, car c'est aussi celle de la conscience d'être "immortalisé", comme le dit l'expression populaire, dans telle ou telle situation. Dans ce cas et du fait de cette conscience, l'image prise est un mélange de cet instant précis et d'autre chose, qui réside peut-être dans l'idée que se fait le sujet que ce temps est déjà révolu, dans cette sorte de projection vers un futur où l'instant présent sera passé, au lieu de se livrer à la prise dans cet instant lui-même. Ce phénomène est si vrai que nous n'aimons pas, en général, ces photos qui laissent affleurer cet effet de conscience, et nous leur préférons les images volées, si spontanées, si vivantes. L'image posée serait-elle lestée du poids de l'instant disparu dès sa prise ? L'appareil aurait-il le funeste pouvoir d'extraire la conscience de l'instant insouciant pour lui remettre le nez sur son sort ? Ce bref mais précis temps de pose qui oblige à l'immobilité nous soustrait-il du flux de la vie ou l'oubli de notre destin de mortel nous permet d'avancer ?

La prise, qu'autrefois le fracas de l'obturateur à rideaux rapprochait du couperet fatal, est-elle une façon de jouer à l'avance une scène sinistre ? L'objectif jouerait-il un rôle de passage vers un au-delà, comme les miroirs sans reflet des vanités du XVIIème ? Barthes l'a décrit : « dès que je me sens regardé par l'objectif (…) je me constitue en train de "poser", je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. (…) je sens que la photographie crée mon corps ou le mortifie[181] (…)»

À l'opposé, les images prises sans conscience de l'opération sont toutes entières tournées vers l'instant ou la situation représentés. De ce fait, elles incorporent un haut potentiel de crédibilité. Parfois mal cadrées, avec un angle de prise incongru ou inadapté, floues, elles semblent pourtant d'autant mieux restituer l'instant vécu.

La photographie est donc utilisée en masse pour retenir l'instant. Ce premier usage que Bazin avait fort bien identifié est la lutte contre le temps : « Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse[182]. » Et de rappeler que la statuaire égyptienne découle de la volonté, comme la momification dont elle est un substitut, de sauver l'être par l'apparence ou l'avatar. C'est dans cette filiation, passant par le portrait peint, qu'il inscrit la photographie et le cinéma. Je le rejoins entièrement sur ce point, trop peu souligné.

Dans les photographies de voyages, le suspens du temps est parfois certes présent comme motivation de la prise de vue, mais c'est surtout une saisie du lieu qui est tentée : beaux paysages, atmosphères ou éclairages insolites, points de vues particuliers au cours d'une marche... Ces photos de vacances, qui ne valent, sauf talent particulier de l'opérateur, que pour ceux qui ont parcouru ces lieux et sont parfois un *pensum* pour les amis sommés de les regarder au retour, que visent-elles ? Pour la plupart, elles restituent en soi une très faible part de l'expérience esthétique ou exotique vécue. En voyage, que cherche le touriste qui mitraille ? Certainement pas à faire une « bonne » photo : ni son matériel, ni le temps qu'il y passe, ni ses compétences ne peuvent y suffire et il le sait bien. Alors quoi ? La prise de vue nous semble redoubler par une ponctuation le vain arpentage du monde, si vaste. Marquer d'images le territoire que l'on a foulé, c'est le baliser, le circonscrire, le maîtriser un peu. C'est aussi, dans ce rituel de la projection aux amis, montrer l'étendue de ses conquêtes.

---

[181] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*, p. 24.
[182] André Bazin, « ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, [1945], Paris, Cerf, 1993, p. 9.

C'est enfin, comme plus haut pour retenir l'instant, pour revivre ces moments perdus. Ou plutôt, bien évidemment, c'est tenter tout cela avec une bonne dose d'aveuglement quant à la réussite de l'entreprise, et avant tout à sa faisabilité. C'est aussi anticiper sur l'oubli que la mémoire effectuera sans l'ombre d'un doute, et tenter de se prémunir contre cela.

Chris Marker dit en voix *off*, dans *Sans Soleil* [183]: « (…) je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo, ou plutôt des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elles se sont substituées à ma mémoire, elles sont ma mémoire. » et « Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait l'humanité pour se souvenir ? ». Certes les images remplacent la mémoire, mais il feint de ne pas reconnaître le subterfuge qu'elles opèrent. Loin de restituer seulement l'expérience ou quelque chose de celle-ci, elles fabriquent les souvenirs. Plus le temps passe, et plus ces images se chargent de fiction, et elles finissent par nous raconter une toute autre histoire.

La tentative de conserver intacts l'expérience, l'instant ou le lieu est donc vaine, et pourtant réitérée.

Un troisième acte extrêmement répandu est de prendre en photo son entourage, ou encore soi-même. Quand ces images sont faites dans un lieu ou lors d'un événement particuliers, elles reviennent aux cas déjà évoqués. Mais qu'en est-il de ces portraits réguliers que l'on fait des êtres chers, ses enfants, sa famille ? Pourquoi les prend-on si ce n'est pour ne pas les perdre ?

Cette foule d'images anonymes, Michel Frizot a eu à cœur de les citer dans son épais volume sur l'histoire de la photographie[184], mais aussi de leur consacrer, avec Cédric de Veigy, une publication à part[185]. Ces images hétéroclites forment pourtant un ensemble qui témoigne « d'un *propre* de l'homme qui aurait échappé à la peinture, au cinéma, à la photographie d'auteur[186]. », écrit-il en préface. Issues de vieux tiroirs oubliés, des cartons des marchés aux puces, des corbeilles livrées au rebut, elles nous proposent toutes ces évocations de vies ordinaires, soit la chose la mieux partagée au monde. Un étrange sentiment de *déjà-vu* nous requiert et ce, quelle que soit l'époque de la prise de vue.

---

[183] Chris Marker, *Sans Soleil*, 100 mn, France, 1983.
[184] Michel Frizot, "Les rites et les usages", *Nouvelle Histoire de la photographie, op. cit.*, p. 746 et sqq.
[185] Michel Frizot, Cédric de Veigy, *photo trouvée*, Paris, Phaidon, 2006.
[186] *Ibidem*, préface, p. 3.

La signature pourtant si évidente des tirages des années 50, en noir et blanc, entourés de cette corolle crantée si caractéristique, ceux des années 60, avec leurs tons pastels, ceux des années 70 aux couleurs vives, les polaroïds de format carré, toutes ces images de nature et d'époques diverses forment pourtant un ensemble cohérent, comme un album de famille. Et à feuilleter ces pages, on accède à « quelque chose d'humble et de précieux, de fragile et de primordial[187] ».

Un engouement certain pour les photos trouvées se développe aujourd'hui, et s'il tenait d'abord à une certaine nostalgie de l'argentique au moment même où le numérique étendait son territoire, dans les années 90, aujourd'hui les collections sont de toute sorte. Outre les brocantes, on trouve ces images dans des lieux dédiés et elles prennent possession de nombreux blogs ou sites internet. Leur renaissance s'accompagne très souvent du récit de leur découverte, que leur nouveau propriétaire aime à relater[188].

Jacques Henri Lartigue est l'exemple même d'un artiste ayant une pratique issue de sa vie quotidienne et jamais séparée de celle-ci, finalement. À 6 ans, il commence à noter ses impressions sur des morceaux de papier qui constitueront ensuite son journal : il l'alimentera toute sa vie, comme il pratiquera toute sa vie la photo « en amateur », comme il aimait à le répéter. Parmi ces notations, la plus célèbre est sans doute un jeu que l'on peut comprendre *a posteriori* comme la prise de vue d'avant sa pratique de la photographie : « ce matin, tout à coup, une idée s'est mise à me danser dans la tête, une invention féérique, grâce à laquelle plus jamais je ne pourrai être ennuyé ou triste : j'ouvre les yeux, puis je les ferme, puis je les rouvre, je les écarquille, et hop ! J'attrape l'image avec tout : les couleurs ! la vraie taille ! Et ce que je garde, c'est du vivant qui remue et qui sent. Ce matin, j'ai pris beaucoup d'images avec mon piège d'œil. » (*Journal*, Pont de l'Arche, 1900)[189].

Cet incroyable témoignage d'une activité de jeu, mais d'un jeu sérieux comme le sera la photographie pour lui dès l'année suivante, est ici un signe avant-coureur limpide du *medium* qui fera de lui un infatigable témoin des choses légères, quotidiennes ou prodigieuses de son époque. Plus loin, dans le même journal, il note : « Papa, il ressemble au Bon Dieu. Il vient de me dire : "Je vais te donner un vrai appareil de photographie" ! Je vais pouvoir tout photographier. Tout, tout ![190] ».

---

[187] *Ibidem*, préface, p. 3.
[188] Voir à ce sujet par exemple l'article de Morad Montazami qui trouve un jour une boîte contenant plusieurs centaines de photographies d'une famille, "Photo trouvée, image perdue, l'analyse iconographique à l'épreuve de l'anonymat", in *Conserveries mémorielles* n°2, http://cm.revues.org/162, page consultée le 08 juillet 2010.
[189] cité dans Jacques Henri Lartigue, *L'album d'une vie*, catalogue de l'exposition éponyme, Paris, Centre Pompidou, 2003, non paginé.
[190] *Ibidem.*

À la récurrence de ce « tout », Lartigue tentera de donner corps par des dizaines de milliers d'images. Lui qui ne se disait ni photographe, ni écrivain ni peintre pratiquait tout cela à la fois. C'est que cet élégant et insouciant bourgeois ne faisait aucune distinction entre sa vie et son Œuvre photographique, se nommant lui-même *empailleur des choses que la vie m'offre en passant*. Très jeune il constitue des albums regroupant ses nombreuses images, activité rituelle et presque compulsive : « J'aurais voulu mettre en conserve tous les moments de bonheur de ma vie ; mais c'est une espèce de maladie finalement qui fait que j'ai besoin, aussitôt que quelque chose m'intéresse, me touche beaucoup, de l'attraper, l'attraper au vol[191] ».

Lartigue ne relève que rarement l'écart entre la chose vécue ou perçue et son image. Il se réjouit plutôt de thésauriser les instants. Pour Frizot, ayant trouvé ces images, il ne peut en aucune façon les comparer avec le moment vécu, par d'autres évidemment. Mais la façon dont ces photos nous touchent n'est pas étrangère à cet écart avec ces scènes familiales, dans un cadre lointain ou révolu, impossible à mesurer vraiment, et pourtant décelable.

Deuil

Dans ces photos trouvées, un autre aspect met en tension la visée de l'acte photographique et son résultat décevant, car si ces photos ont été trouvées, c'est qu'elles ont d'abord été jetées. Nous tentons de comprendre pourquoi prend-on une photo, mais symétriquement, pourquoi jette-t-on une photo ? Écartons ici le « ratage » parce qu'il nous retiendra plus loin dans ce texte, notamment dans ses aspects heureux. Il nous faudra le questionner et non le prendre pour un fait, car c'est un jugement. Mais à part le ratage et l'éviction de l'image qui s'ensuit, pourquoi cette masse de photographies ordinaires se retrouvent-elles dans les poubelles ou dans les cartons des camelots ? Si l'on prend une photo pour conserver le moment et pour le revivre, jette-t-on une photo pour effacer ce moment, comme si on ne l'avait pas vécu ? Comme ces doubles portraits déchirés en deux pour en évincer l'ancien amour qui a trahi ? Se débarrasse-t-on de cette foule d'images d'une vie pour faire le deuil ? Cette opération ainsi investie de magie fonctionne-t-elle ?

La grande masse de ces images, un brocanteur que j'ai interrogé a confirmé mon intuition, proviennent de maisons débarrassées de tous leurs effets à la suite d'un décès. Reliques très touchantes parmi d'autres objets ayant appartenu à quelqu'un qui n'est plus, mais infiniment plus bavardes qu'un vieux châle ou des coussins fleuris.

---

[191] entretien filmé, émission *Caméra témoin*, le 28.12.1972, durée 18'30'' (Journaliste: Claude Fleouter, réalisateur André Gazut) sur http://archives.tsr.ch/player/personnalite-lartigue, consultée le 20/02/2010.

Une fois trouvées, ces images dont l'écart avec leur référent nous frappe, comme on l'a vu, deviennent ici orphelines. Abandonnées, elles nous semblent du même coup encore plus chargées d'affect.



Photo anonyme trouvée dans un tas de papiers
après un marché aux puces à Montreuil, en 2010.

C'est le cas par exemple de cette photographie extraite d'un album de mariage que j'ai trouvé dans un tas de papiers après un marché aux puces. Le frêle bonheur affiché dans cette image du « plus beau jour » d'une vie selon la vulgate, déjà quelque peu ruiné par de menus détails de l'instant (le tapis trop court et mal agencé, la femme de l'arrière-plan qui se mouche) est ici complètement anéanti par ce coup du sort. L'album trouvé dans les poubelles réunit ainsi le plus bas des destins avec la promesse du plus haut, contenue dans cette image.

Pour Lartigue, éternel optimiste, il importe surtout d'agrandir cette collection devenue monumentale, d'accumuler ces instants pour ne pas les perdre, en tout cas pas complètement. Il lui arrive même, et c'est un comble, de faire des croquis de ses photographies au cas où il les perdrait. C'est dire combien sont loin pour lui les préoccupations d'écart entre l'objet et son image — si ce n'est pour en tirer des effets qu'il juge « amusants » — ou encore des visées artistiques.

Il ne sera reconnu comme photographe qu'à 69 ans, avec l'exposition au Museum of Modern Art de New York, *The Photographs of Jacques Henri Lartigue* et la parution d'un portfolio dans le magazine *Life* en 1963. Le motif de la conservation de moments n'a pas été le seul, mais de loin le plus important de sa carrière. Même après cette reconnaissance comme artiste, ses clichés sont empreints de ce souci. Ainsi, il est fasciné par les suspensions que la photographie permet : ses frères et sœurs ou son chat bondissant sont des thématiques récurrentes. Mais cette saisie d'une posture improbable dans la durée est aussi une saisie de l'instant.

Si se constituer des souvenirs est la motivation principale de toute prise de vue non artistique, comme nous venons de l'évoquer, elle ne saurait évidemment être la seule. Pour ouvrir cette pratique à d'autres usages, artistiques cette fois, nous chercherons à les identifier non chez un photographe ou un amateur, mais chez un sculpteur, Constantin Brancusi.

Brancusi photographe

Chez lui cette médiatisation se répartit entre plusieurs fins, tentons de démêler lesquelles. Loin de se réduire à une pratique artistique seulement et quoiqu'en maîtrisant parfaitement les procédés techniques et les effets esthétiques, la photographie de Brancusi est tout à la fois prospective, heuristique, documentaire, herméneutique sur son travail de sculpteur. Il l'utilise régulièrement puis systématiquement à partir de 1905, et on peut dire qu'elle est partie intégrante de son processus de sculpture. C'est en tant que sculpteur et non photographe qu'il affirme les jeux d'espace et de profondeur par des contrastes forts, donnant la part belle à la matérialité des masses travaillées, aux modulations graduelles qui en constituent l'illusionnisme, mais aussi comme surface où le grain affleure, renvoyant au toucher.

Nous avons vu que le motif le plus courant dans la pratique non-artistique de ce *medium* est de garder un souvenir. Cette fonction se retrouve dans les clichés de l'artiste, qui n'aimait pas se séparer de ses œuvres mais devait pourtant les vendre. Il les photographiait donc pour en garder une archive avant d'expédier une œuvre, mais aussi, avant la vente, pour donner une idée de leur apparence à ses commanditaires ou ses acheteurs[192]. Certaines œuvres photographiées ont complètement disparu, et seuls attestent de leur existence éphémère des clichés du fonds Brancusi.

[192] notamment John Quinn. Elisabeth A. Brown rapporte que « Ce juriste new-yorkais rassemblera l'une des plus importantes collections d'art contemporain au cours du premier quart de ce siècle. (…) Brancusi commence à prendre des photographies pour Quinn en 1917 et dès le début de leur correspondance, ce dernier obtient un droit de préemption sur les créations du sculpteur. Jusqu'à son brusque décès en 1924, le juriste achètera ainsi presque toutes les œuvres du sculpteur sur cliché. », dans *Brancusi photographe*, (pas de mention de traduction), Paris, Assouline, 1995, p. 16.

Par ailleurs elles documentaient son travail pour en publier la teneur dans les revues artistiques et littéraires. Il avait également coutume d'offrir des tirages à ses amis, aux visiteurs, et il serait intéressant de savoir s'il considérait ces présents comme des images d'œuvres ou comme des œuvres à part entière, dont la reproductibilité l'autorisait néanmoins à être généreux avec son entourage.

La photographie avait un rôle fécond dans le processus poïétique de ses pièces en volume : il y interrogeait, par le recadrage, l'inversion, le gommage de détails, le grattage et le découpage, la pertinence des réductions ou traitements envisagées pour ses sculptures. C'est le cas notamment de l'œuvre *Le premier pas*, vers 1914, statuette photographiée dans sa première version en pied puis recadrée pour isoler la tête, qui finira par être séparée du corps initial et constituer à elle seule l'œuvre, dont il existe plusieurs versions. Cette habitude qu'avait l'artiste de décliner une forme dans plusieurs matériaux ou en multiples n'est sans doute pas étrangère à cette proximité avec le *medium* photographique. Le multiple n'est pas une tendance naturelle des artistes de la taille directe, sauf à posséder un atelier et de nombreux assistants comme Rodin. Pour Brancusi qui travaille seul et n'a pas d'activité artisanale pour vivre, on peut faire l'hypothèse que la reproductibilité, comme trait inhérent à la photographie ait pu l'interpeller.

La force et la pureté du volume étaient éprouvées par ce passage en deux dimensions et en niveaux de gris. La pièce pouvait ensuite être retravaillée selon le verdict de son jugement forgé à l'aide de la photo prise. C'est dans ce processus d'essai-erreur propre à tout artiste que l'usage particulier de l'enregistrement photographique semble novateur. Il conservait une trace des états successifs de la pièce, intégrant le processus entier comme trajet à une œuvre qui, pour lui, ne devait pas se réduire à un objet. On peut voir l'ensemble de sa quête synthétisée dans une image, celle de la forme pure émergeant du chaos, par exemple avec des vues d'atelier prises vers 1922 dans laquelle *L'oiseau dans l'espace* surmonte un désordre dont il semble être issu mais qu'il domine.

Mais il photographiait aussi son atelier dans ses différents agencements, travaillant par là le dialogue des pièces entre elles, à travers leurs formes, leurs couleurs, leurs formats, leurs textures, leurs directions. Dans ces prises de vue, on peut déceler une grande conscience de l'image qui allait en résulter. Certaines, très travaillées dans leur composition, aux contrastes savamment dosés, engendrent une nouvelle œuvre en l'espèce d'une photographie.



10 - Constantin Brancusi, Vue d’atelier, vers 1923 et La négresse blonde, 1926.

D'autres gardent une trace des effets formels d'ensemble de ses sculptures dans l'espace de l'atelier, et documentent donc une occurrence de cet agencement. On peut émettre l'hypothèse que cet agencement, fixé ainsi, était considéré par Brancusi comme une quasi-œuvre et cette invention préfigure l'installation comme genre[193].

D'autres photos encore interrogent en surenchère les enjeux de ses pièces en volume, produisant cette fois un redoublement des problématiques de sa sculpture, c'est à dire une sorte de théorisation par l'image de son travail. Ainsi, il exploite remarquablement la surface polie de *La négresse blonde* (1926) reproduite ici, qui réflète en l'anamorphosant tout l'atelier, incluant le photographe lui-même. Elles suggèrent également une lecture précise de ses œuvres : si les clichés de *Princesse X* (1915), mettent en évidence sa forme phallique et privilégient le point de vue de profil, celles de *La sorcière*, innombrables, déclinent la pièce sous tous les angles, insistant par là-même sur son homogénéité.

Parfois, ses photographies sont plus vagabondes, elles n'en témoignent pas moins d'un acte heuristique. C'est le cas de la vue d'atelier ci-avant, où l'on remarque la prégnance de la cheminée blanche comme forme pure, que je reçois comme le *punctum* indéniable de ce qui pourrait passer pour une image assez banale. Mais ses nombreuses photos d'atelier montrent aussi l'œuvre en train de se faire, bien avant l'intérêt grandissant du *work in progress* de l'art américain des années 60, incluant par là-même le processus, et de fait l'auteur dans l'œuvre.
Il faut ajouter à cette somme d'intentions un autre aspect, plus directement motivé par des intentions pratiques et par la maîtrise de sa communication : il décide à moment donné de ne laisser reproduire et diffuser que ses propres clichés. On sait par ailleurs qu'il donnait des instructions précises aux collectionneurs pour leur installation chez eux ou dans les expositions — Duchamp sera chargé de superviser les deux grandes expositions à la *Brummer gallery* à New York, sur les directives du roumain.

Ce rapide panorama des intentions de la pratique photographique de Brancusi témoigne de la diversité de ses motivations quant à l'acte photographique d'un point de vue décalé, celui d'un sculpteur. Celle-ci est à comprendre dans tous les cas comme une distanciation par rapport à son travail. La photo ne rend pas le regard, mais elle donne un nouveau regard, elle rend ici Brancusi spectateur d'une œuvre dont il est l'auteur. Cette posture m'intéresse, elle est très proche de la mienne, on y revient.

[193] « Vers la fin des années 30, il aura pratiquement cessé de produire de nouvelles pièces, préférant s'investir dans la présentation de ses œuvres », *ibidem*, p. 16.

Ce parcours autour de quelques "intentions" ou usages de la prise de vue me conduit à identifier différences ou traits communs dans ma pratique. C'est cela que nous allons aborder maintenant.

2- Saisir l'insaisissable

Ce texte s'est ouvert, en amorce, sur l'étrange expérience qui m'a amenée à cette œuvre inaugurale intitulée *Anthropies*. C'est à ce moment-là que j'ai pris conscience de ce qui me touchait et m'intéressait dans l'usage de la photographie : cet écart absolu entre l'image et son référent, la perte — des couleurs, du volume, de la mobilité, du son, de la texture, etc — engendrée par la prise de vue. Nous interrogerons plus loin les relations que l'image enregistrée par la photo et la vidéo entretient avec son référent. Penchons-nous d'abord, comme ce chapitre le prévoit, sur la photographie comme acte. Avant d'avoir affaire à une image en lieu et place du référent photographié, il y a ce geste de la prise de vue. Les lignes qui suivent tenteront de dérouler les motifs qui président à cet acte.

L'écart produit par la photographie entre l'image et son référent n'est pas une découverte en soi, il semble être une évidence du point de vue de la raison. Le réel n'est pas l'image, évidemment ! Mais ce genre d'affirmation même indéniable est inacceptable si l'on se place maintenant du point de vue de ces usages que nous avons relevés, ainsi que du point de vue de l'affect dont j'ai parlé plus haut. Si l'image n'est pas le réel, à quoi bon toutes ces photos souvenirs ? Personne n'est dupe et pour autant, tout le monde en fait. Faisant une photo pour se souvenir, on crée immédiatement la photo comme souvenir. On sait que l'image ne restituera jamais la perception ou l'événement vécu, et pourtant on appuie sur le bouton. Parfois même, dans le cadre d'un voyage par exemple, l'appareil ou la caméra s'interpose entre le touriste et l'expérience vécue, à tel point que non seulement l'image ne lui donnera pas l'expérience du réel, mais du coup, il la manque aussi par ce fait.

C'est cet ensemble de paradoxes qui m'interpelle. Il me semble qu'il est de même nature que celui qui tient à ceci : tout le monde se sait mortel, mais l'oublie. Hormis quelques instants rares où l'imminence de la mort peut sembler plausible, au cours d'un accident par exemple, chacun se croit invulnérable. C'est bien sûr une condition *sine qua non* pour vivre normalement.

Insaisissable

Parce que l'écart entre le référent et son image est patent quelle qu'en soit l'image, la photographie est pour moi un procédé métaphorique assez limpide de l'impossible saisie du réel comme expérience du quotidien : « Tout semble pouvoir être entendu, mais rien ne se laisse appréhender, saisir. Cette saisie du réel se change en saisissement[194]. »

L'image, et par voie de conséquence la prise de vue comme acte, est empreinte de cette vanité. Cette approche toute personnelle n'est pas une hypothèse, c'est une donnée ; on ne pourra pas l'éprouver mais il sera tout de même nécessaire de l'étoffer. Nous revenons plus loin sur l'aspect technique et les enjeux esthétiques de la photographie. Je la convoque ici à travers cette fonction métaphorique que je lui accorde. Pour moi, elle rend souvent assez bien compte du rapport que l'on entretient avec le monde qui nous entoure.

La médiatisation rend visible une impossible saisie qui ressemble à celle que l'on éprouve tous les jours, ce que Jean-Luc Nancy nomme « l'approche[195] » car c'est la seule chose que nous parvenons à faire par la perception de nos sens. « Le poids d'une pensée, c'est très exactement l'inappropriabilité de l'appropriation, ou l'impropriété du propre. C'est le poids léger d'une approche - au plus près de ce qui ne se laisse pas saisir[196]. »

Si l'on admet avec Jean-Luc Nancy que le réel se déploie devant nous, existe en dehors de nous, nous ne l'appréhendons qu'à travers notre corporéité, en premier lieu. Sans parler de tout ce que nous y projetons. L'enregistrement du réel par la photographie, le film plutôt qu'à son imitation — par le dessin ou la peinture, par exemple — est donc pour moi le moyen non pas tant d'en interroger les apparences, que d'en figurer l'impossible saisie, le décalage de toute tentative d'appréhension, et plus encore de conservation. Cette fonction est centrale pour mon travail, et constitutive au premier chef de son sens.

Idiotie

Cette difficulté d'appréhender le réel, Clément Rosset l'écrit : « Le réel est ce qui est sans double : il n'offre ni image ni relais, ni réplique ni répit. En quoi il constitue une "idiotie": *idiotès,* idiot, signifie d'abord simple, particulier, unique, non dédoublable. (…) Un réel lointain, car à jamais relégable dans le miroir. Un réel voisin, car toujours en vue[197]. »

---

[194] Jean-Marie Pontiéva, "L'obsession du réel", in *ETC Montréal* n° 59, 2002, p. 5.
[195] Notamment dans sa conférence du 06/04/2005, Interface arts plastiques et esthétique, sous la dir. Richard Conte et Marc Jimenez, Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
[196] Jean-Luc Nancy, *Le poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg, Éditions de la Phocide, 2008, quatrième de couverture.
[197] Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie, [1977],* Paris, Minuit, 2001, p. 44.

Même un miroir ne sait reproduire le réel qu'autrement : « l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère»[198] dit Rosset. Il introduit son essai *Le réel et son double* par le constat que la faculté humaine refuse d'admettre la réalité. L'illusion qui en résulte est une sorte de double, « paradoxale, car la notion de double implique elle-même un paradoxe : d'être à la fois elle-même et l'autre.[199]» Pour éclairer son propos, il utilise le paradigme de l'oracle. Œdipe, accomplissant son destin là où il croit l'éviter, met à jour l'étrangeté du réel : l'événement a bien lieu, mais *autre*.

Autre que quoi ? Le réel étonne en survenant, car il évince du coup tout autre mode de réalisation. Cet événement, à la fois le même et un autre, « est l'exacte définition du double[200]» La remarque courante *cela devait arriver* condense à la fois une reconnaissance et un désaveu. Le destin d'Œdipe ne frappe pas par son inévitable, mais par son imprévisible. C'est à cette « certitude de l'imprévisible[201] » que le mythe nous renvoie. Ne pas pouvoir échapper à son destin signifie ne pas pouvoir échapper au réel, unique, chassant les doubles potentiels par son actualisation.

De cette inaptitude à recevoir le réel, Rosset identifie diverses conséquences : la formule du suicide, celle de la folie, pour les plus radicales. Mais la plus ordinaire est « un mode de réception du regard qui se situe à mi-chemin entre l'admission et l'expulsion pure et simple : qui ne dit ni oui ni non à la chose perçue, ou plutôt lui dit à la fois oui et non[202]. », en conservant un point de vue décalé par rapport à la chose perçue, qu'il qualifie de perception *inutile.* Qu'Œdipe découvrant son acte décide de se crever les yeux est très symbolique : ils ne lui servent à rien, puisqu'il s'est laissé abuser.

Cette illusion accompagne la vie banale, et Rosset souligne l'analogie de tout événement avec la structure oraculaire : quand il arrive, l'événement que l'on attendait *autre*, chasse derechef toute possibilité pensée par avance, et de ce fait, est perçu comme double, *duplicité*, tromperie, alors même qu'il est la seule réalité, la *nécessité asphyxiante du présent*. La représentation du réel est à jamais séparée, disjointe du réel lui-même, et Rosset oppose à toute représentation la « *brillance* du réel, qui ne se laisse jamais saisir ni fixer[203]. »

---

[198] *Ibidem*, p. 43.
[199] Clément Rosset, *Le réel et son double*, *op. cit.,* p. 19.
[200] Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie, op. cit.*,, p. 42.
[201] *Ibidem*, p. 50.
[202] Clément Rosset, *Le réel et son double, op. cit.,* p. 10.
[203] Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie, op. cit.*, p. 123.

La représentation est absence du réel en raison de cette brillance, car on ne peut approcher ce qui brille sauf à s'y brûler, comme Icare, pour le rejoindre ; ou encore à s'y aveugler à force de le regarder. En conséquence, écrit-il : « La saisie du réel (…) se traduira donc par une suppression pure et simple de l'éclat qu'on voulait fixer (…) on a bien saisi quelque chose, mais [qui] n'est rien de ce qu'on se proposait de saisir[204]. »

Pour donner corps à cette *brillance* qui fait manquer son sujet, Rosset convoque le récit que fait Charles Péguy de son incapacité à transmettre la réalité de l'affaire Dreyfus à un jeune interlocuteur qui ne l'a pas vécue : « Je lui donnais le réel, il recevait de l'histoire. Dans quel mystérieux abîme intercalaire se faisait, s'opérait, s'obtenait la déperdition ; la disparition ; la défection (…) et sans rupture apparente (…) il en sort tout autre chose ; une imitation ; une contrefaçon ; presque toujours une parodie ; une substitution ; un substitut ; un remplaçant ; une chose tout à fait étrangère[205]. »

La multiplicité des équivalents donnés par Péguy pour décrire cette expérience défective marquent dans la forme ce qu'il décrit au fond : cette difficulté à la rendre par les mots, de sorte qu'il en juxtapose un grand nombre, qui tous donnent quelque chose d'elle sans pour autant la rendre telle. La stupéfaction de Péguy face à l'impossible transmission du réel se conclut plus loin par : « Jamais je ne mesurai dans un tel éclair, dans un tel saisissement, qu'il y a le réel, et qu'il y a l'historique ; qu'il y a la réalité, l'événement de la réalité, et qu'il y a l'histoire[206]. »

Rosset reformule cette parabole en disant que plus la représentation se précise et cherche à circonscrire son objet, plus le réel se perd dans cette tentative. Péguy s'épuisant vainement à faire revivre l'événement à autrui par un récit, soit une représentation, qu'il voudrait la plus précise possible manque son objet par cette intentionnalité même. C'est exactement ce sentiment et cette idée-là que je mets en œuvre par nos rephotographies en cascade. C'est également cela quand Barthes cherche en vain à saisir sa mère dans son image.

Rosset avance tout de même que le réel peut s'apercevoir, mais à condition d'un désaisissement, par une vision de biais, en regardant ailleurs. Regarder ailleurs, c'est soit à côté pour ne pas s'aveugler à cette brillance, soit ne pas regarder du tout : avoir une attention distraite, une inattention.

---

[204] *Ibidem*, p. 123.
[205] *Ibidem,* p. 124.
[206] *Ibidem*, p. 124.

En cela il s'appuie sur le concept proustien du resurgissement du passé aux accents très réels qui se produit fortuitement. Il en vient à dire que « la représentation la plus convaincante, la plus *vraie*, désigne presque toujours un réel déjà ancien [207]», comme si nous ne découvrions le réel qu'à travers le souvenir, la mémoire.

Cette hypothèse, Proust lui-même la formule en ces termes : « Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais, mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut que l'on ne puisse imaginer que ce qui est absent[208]. »

L'appréhension du réel par Proust est de l'ordre de la réminiscence, mais cette conception est singulière : celle-ci n'est pas un souvenir puisque l'auteur dit éprouver une sorte d'anesthésie aux faits. Elle agit non comme re-présentation mais comme première présentation de la réalité.

Ivresse

Il y a selon Rosset une autre façon de s'approcher du réel, mais ce n'est encore qu'au prix d'un désaisissement de la conscience, c'est celle de l'ivresse. « Il y a en effet deux grandes possibilités de contact avec le réel : le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images[209]. »

Ce premier contact qui bute sur le monde, Rosset le rapproche de celui du Consul îvre, dans le roman *Au-dessous du volcan* de Malcolm Lowry. Cet état ivrogne qui permet de voir enfin une chose toute simple est pour lui une façon d'accéder à l'expérience ontologique ; l'ivrogne, déshinibé, aurait du même coup les yeux dessillés. Il ne trouve aucun sens à ce monde sur lequel il bute, car le réel n'en a pas, en effet : « La chose est à jamais telle qu'en elle-même, sans que transpire d'elle aucune énigme, aucune signification[210]. » Au contraire les images sont chargées d'*odeurs*, dit-il. Cet aspect olfactif est métaphorique de l'affect, de corporéité, bref, de ce caractère humain. Alors que le mode *rugueux* procède d'un accès sans préalable, vide de sens, le mode *spéculaire*, imageant, lui, manquerait toujours cette appréhension des choses.

---

[207] *Ibidem*, p. 126
[208] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, 1987, p. 872.
[209] Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie, op. cit.*, p. 43.
[210] *Ibidem,* p. 44.

Projections

Si la photographie me semble métaphoriser cette impossible perception du réel, qu'en est-il de l'image mentale ? est-elle capable de mieux saisir le réel ?

Pour le Sartre de *L'imaginaire*, l'image n'existe pas hors de notre conscience. Elle n'est pas une chose, un objet du monde. Mais elle n'est pas non plus un avatar de chose, une chose amoindrie. Elle ne doit pas être confondue avec la perception des apparences des choses. Mais il cherche vainement un critère extérieur pour l'en distinguer, ainsi que des images de toutes sortes. Il ne confond pourtant pas l'image avec les objets matériels, au rang desquels les tableaux ou les photographies, fussent-ils figuratifs. Pour lui, la perception de ces objets n'est pas superposable à l'imagination qui en permet la reconnaissance comme image. Pour « voir » cette image, et non le support qui lui tient lieu de siège, le spectateur doit projeter sa faculté d'imagination sur elle. Sans cette opération, point d'image. Sartre appelle cela un « acte positionnel de la conscience imageante[211] », et cet acte est pour lui constitutif de l'image.

Mais selon Sartre cet acte la fait basculer dans l'imaginaire, et de ce fait la « néantise » : « Poser une image, c'est constituer un objet en marge de la totalité du réel, c'est donc tenir le réel à distance, s'en affranchir, en un mot le nier. La conscience imageante pose son objet comme néant[212]. » Et par ailleurs, puisque le regard investit l'image d'une projection sans laquelle elle n'existerait pas, Sartre parle à son sujet d'une « pauvreté » intrinsèque. Ainsi, « on ne peut rien (en) apprendre… qu'on ne sache déjà[213]. » Il prend l'exemple d'un ami nommé Pierre qui serait à Berlin ; imaginer Pierre, ce n'est pas le saisir ni même se saisir d'un avatar de Pierre, c'est quitter le réel pour saisir un objet « irréel », c'est donc vider Pierre de sa substance pour le remplir d'une intention. Imaginer ou former des images, au sens de Sartre, c'est donc à la fois poser le réel comme « rien » et tenir ce « rien » à force de volonté, sans quoi il n'existe plus.

Déception

Cette dichotomie entre la perception ou l'image mentale que nous avons du réel et le réel lui-même hante la prise de vue, lorsque, comme on l'a vu, elle est justement motivée par cette saisie, cette conservation des êtres et des moments.

---

[211] Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *psychologie phénoménologique de l'imagination,* [1960] Paris, 2002, Gallimard, pp. 29-30.
[212] *Ibidem*, p. 30.
[213] *Ibidem*, p. 25.

François Soulages l'exprime ainsi : « photographier, c'est être proche et séparé, c'est toujours vivre, comme un écart insurmontable, l'espace qui nous relie et nous sépare des choses et des êtres[214]. » Plus loin dans *L'imaginaire* Sartre questionne aussi ce type d'image qu'est une photographie. Il y retrouve le même Pierre : « C'est un excellent portrait de Pierre, j'y retrouve tous les détails de son visage (…) mais la photo manque de vie (…) elle ne rend pas son expression[215]. »

Ainsi, la déception marque à tout jamais notre rapport au réel, mais aussi à ses représentations. Cette affirmation n'est pas pour moi d'ordre transcendantal, elle est bel et bien une expérience à la fois personnelle et artistique. Car cette inaptitude à saisir le monde par les sens ou la pensée est paradoxalement tentée par l'acte photographique dès lors que la situation est plus inhabituelle, la photo de voyage est à ce titre exemplaire. Qualifiée de mécanique, objective, la photographie est parfois réputée plus apte à saisir et restituer quelque chose du réel, fantasmatiquement le réel lui-même. Pourtant il n'en est rien, évidemment.

Un ouvrage plus tardif de Rosset prolonge cette pensée du réel et du double qu'il avait abordée trente ans auparavant. Il effleure cette idée qui rejoint ma première hypothèse : « Si la photographie tue, en la figeant, la réalité vivante et temporelle, il s'ensuit que toute photographie est fatalement une photographie ratée[216] (…). »

Cette impossible contention ou saisie du réel est encore plus évidente dans la photographie usuelle, pour autant on ne peut pas dire dans toute photographie, car les pratiques artistiques visent souvent tout autre chose. Mais dans ces usages ordinaires que l'on vient de relever, c'est en tout cas ce qui me frappe et m'interpelle chaque fois. C'est exactement ce que montrent les photographies rephotographiées intitulées *Anthropies* qui ont ouvert ce texte. Une photographie serait d'abord ratée en ce qu'elle manque à rendre son sujet tel qu'il est dans la réalité : l'image n'est pas ce sujet, elle en montre un point de vue et n'est qu'une représentation parmi des milliards possibles, soit, on le sait bien. Mais au-delà de cette restitution déceptive de la chose, elle ne rend pas non plus cette insignifiance du réel, cette idiotie.

---

[214] François Soulages, *Esthétique de la photographie*, *op. cit.,* p. 194.
[215] Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, *psychologie phénoménologique de l'imagination, op. cit.,* p. 40.
[216] Clément Rosset, *Fantasmagories*, suivi de *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, 2006, p. 35.

Je dois dire ici que je n'oublie pas nombre de pratiques ou *d'intentions* de la photographie artistique qui ne se situent pas dans ce but : loin de vouloir rendre le réel, elle cherche à faire des images, élaborer une fiction. ou à composer une image abstraite. Mais mon travail n'est pas dans la fiction, je la mets en échec au contraire.

Le doigt et la lune

L'image devenue illisible n'est pas une abstraction pure, même si elle fait en effet abstraction, en éliminant ses qualités mimétiques. Et pourtant, elle figure. Nous avons vu que la série *Anthropies* se défigurait peu à peu : elle semble mettre en échec le postulat de Sartre quand il avance que la perception de l'image comme objet matériel, manipulable, tangible, l'efface précisément comme image, et qu'inversement la focalisation sur l'image comme représentation efface la matérialité. Selon lui, l'imaginaire de l'image et le réel de l'image sont exclusifs l'un de l'autre. Pour reprendre la formule plus directe de Ernst H. Gombrich se référant à celle de Maurice Denis : « comprendre le cheval de bataille, c'est oublier un moment la surface plane. Leur présence simultanée est impossible[217]. » Cette impossibilité est vraie sous certaines conditions, sans doute. Pour moi, elle est fausse lorsqu'on est plasticien ou intéressé par l'art, *le cheval de bataille* fait sens précisément en relation avec le traitement de *la surface plane*, et non en soi. L'image de l'art ne fait sens que par ce qui la constitue comme image, et non de façon autonome, coupée du sensible comme peuvent parfois le convoquer certains conférenciers formés à l'histoire, pas assez à l'art. Mais il est vrai que cette double attention à l'image n'est pas la plus courante, prenons comme exemple les manuels d'histoire de nos écoles, qui osent qualifier de « document » une reproduction, par exemple *Louis XIV en costume de sacre*, 1701, de Hyacinthe Rigaud, pour illustrer la période sans faire l'analyse de cette apologie, par la composition et les couleurs autant que les objets, de la monarchie absolue à son apogée alors. Pour le dire autrement, en reprenant ce fameux proverbe chinois, un plasticien regarde le doigt et la lune, ce qui est montré et la façon dont c'est montré.

Cette assertion de Gombrich n'est justement plus du tout opératoire face à la série *Anthropies* et dans d'autres de mes œuvres, tout comme dans la série *Précis de décomposition* d'Éric Rondepierre sur laquelle nous reviendrons, où la figuration est défigurée par la moisissure qui gagne l'image. Au contraire, chez Rondepierre la ruine qui est celle de ses constituants confond le plan iconique et le plan plastique en un même destin funeste, et c'est précisément cela qui donne sens et force à l'œuvre.

---

[217] Ernst H. Gombrich, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, traduction G. Durand, Paris, Phaïdon, 2002, p. 236.

Pour *Anthropies*, c'est la graduelle déperdition au plan plastique défaisant la figuration qui rend intéressant le processus de photographie en abîme. En revanche cette série provoque à la fois cette faculté de projection mentale soulignée par Sartre face à une image et la conscience de cette opération : devant une dernière photo de la série, qui serait illisible sans les premières, c'est bien notre faculté d'association et de mémoire qui est sollicitée, puisque la figuration n'y tient plus qu'à un fil ou s'est même évanouie. Ce phénomène est présent dans mes autres œuvres dont la rencontre est à venir.

Nous avons envisagé ce qui motive la prise de vue depuis son origine entre sciences et art, pour insister sur cette non détermination native. Nous nous sommes ensuite intéressés à certains de ses usages les plus communs et les plus paradoxaux, qui motivent ce que nous avons nommé "acte". Nous devons maintenant envisager, dans ce second temps du chapitre, la photographie comme *procédé* dans son aspect poïétique, bien plus que technique uniquement.

B/ La photographie comme procédé

La photographie a constitué son esthétique et sa philosophie, comme on l'a dit, surtout depuis les années 70 et 80. Nous ne rapporterons ici que ce qui fait sens pour la question en filigrane de toute cette première partie et que j'ai formulée sous l'hypothèse : *figurer serait perdre*. Nombre des théoriciens de la photographie en soulignent les effets récurrents de perte par rapport au référent, ce qui rejoint et prolonge cette impossible saisie du réel dont je viens de parler. Ils s'accordent aussi à déceler un effet spatial et temporel souvent souligné : la coupe, le basculement vers le passé. Enfin, ils relèvent également, dans son caractère indiciel, l'effet de trace du réel qui de ce fait, marque son absence. Voilà, autour de la photographie comme procédé, le mouvement proposé pour ce parcours que nous entamerons par l'analyse d'une autre œuvre du corpus personnel de cette thèse.

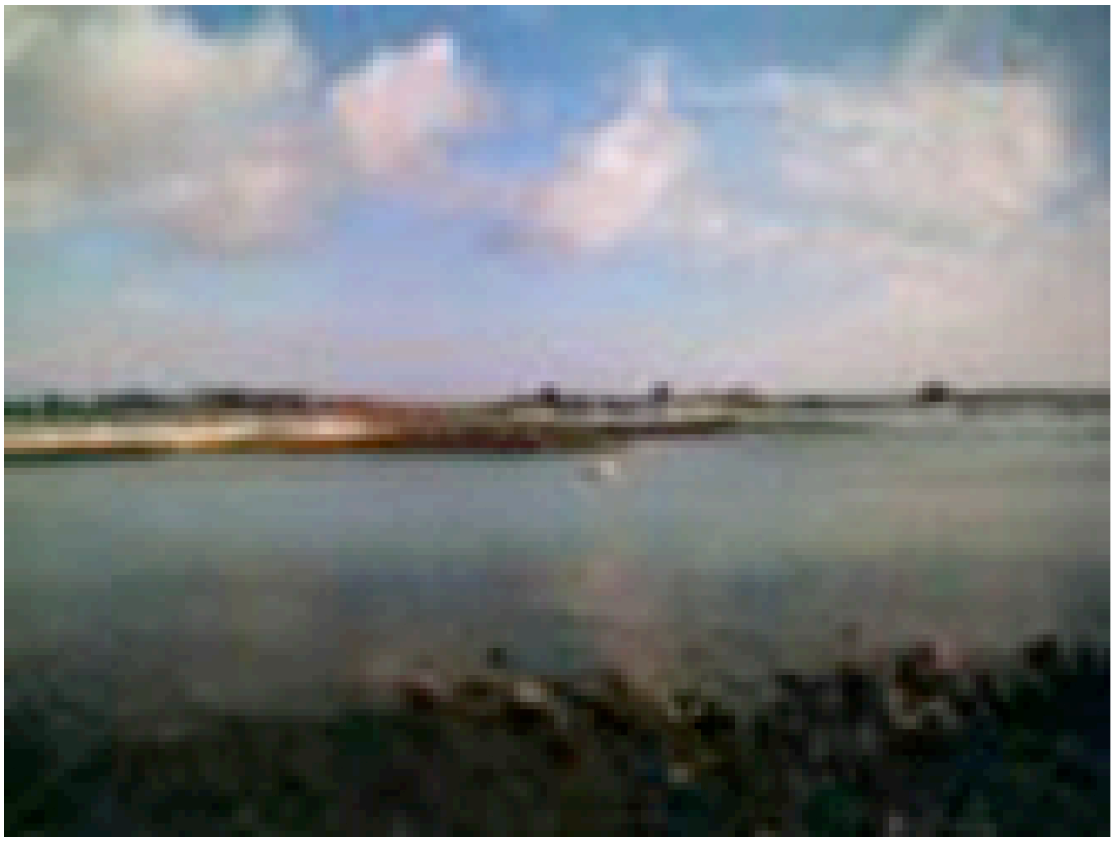
1- Une image-écart

Au lieu, (2005) est une œuvre produite à partir d'une image que l'on m'a envoyée par la téléphonie mobile. Nous tenterons de dérouler ses sens et ses enjeux, dans un premier temps, qui seront confrontés au champ théorique ensuite. Depuis, c'est une collection de ces images reçues de la même façon que je présente en série : *AUX LIEUX,* 2011.

Au lieu

Cette image est l'objet de plusieurs déplacements. Elle provient d'un envoi fait par quelqu'un d'autre, ce n'est pas moi qui l'ai cadrée. Ensuite, cet envoi est le résultat d'un acte de communication dans un cadre non-artistique, celui de la vie courante. Enfin, envoyée et reçue par des téléphones portables, elle est désormais tirée sur aluminium, un tirage luxueux qui contraste avec ses qualités propres. Nous allons nous attarder sur cet ensemble de déplacements.

Cette image m'a donc été envoyée, et je l'ai choisie à la fois pour ce type de communication et pour sa mauvaise définition, deux caractéristiques que je voudrais d'abord développer.



II – *AU LIEU*, 2005, photographie numérique reçue par réseau GSM,
projection vidéo, sans début ni fin, format variable.

C'est une vue très pixelisée, comme peinte par touches fragmentées, prise dans la rade de Brest qu'on n'identifie absolument pas. Elle a été prise par quelqu'un qui m'est proche, à ce moment-là en déplacement en Bretagne. Cet envoi et cette image, en l'occurrence un paysage, ont pour fonction un partage, malgré la distance ; partage d'un l'instant et d'un lieu bien précis, tentative d'abolir la distance et le temps, de fusion de l'ici et maintenant. La motivation première de cet envoi est donc d'ordre affectif, l'établissement d'une communication entre deux personnes proches séparées pour un temps.

Live

Elle ressemble en tous points à ce nouveau type d'image à la très mauvaise définition, mais immédiates, comme celles que la télévision ou internet nous restituent par les réseaux. Pour être diffusées sur internet, ces images sont fortement compressées, et perdent ainsi ce qui devrait en constituer les qualités irréfutables de ressemblance, les marques d'authenticité, sans que cela ne gêne le moins du monde le public, qui ne voit qu'une chose en passant *à travers l'image* : la preuve qu'il assiste, par exemple, en direct et en *live* aux affrontements quotidiens en Syrie, tournés au téléphone portable.

Avec ce type d'événement tourné par les protagonistes eux-mêmes ou les témoins sur place, diffusés en direct, un nouveau type d'image est apparu, paradoxale : l'événement est affecté d'une grande authenticité et pourtant, les images (des vidéos, généralement) sont de très mauvaise qualité. Les cadrages sont changeants, avec des sautes, les mouvements brusques. La surface de l'image est extrêmement pixelisée, les couleurs saturées ou délavées… Transmises par *smartphones* sur les réseaux ces images nous donnent une forme d'abstraction du réel. Leur forme, leur texture, leur caractère impressionniste dominent le sujet et néanmoins, elles sont l'événement-même, précisément en vertu de ces critères.

Autrement dit, la représentation de l'évènement devient d'autant plus forte que ces images sont défectives. Le caractère immédiat de ces images, prises, visualisées et envoyées quasiment dans le même temps devient le garant de leur véracité. Cette immédiateté, pourtant, empêche la vérification, et de nombreux journalistes le déplorent. Qu'importe, ces images et leur mode de fabrication sont désormais recherchés par les chaînes, qui lancent des appels à témoin. Citons par exemple la vidéo d'une grande imprécision de la mort de Kadhafi dont de nombreux journaux ont tiré une image fixe pour faire leur une. Il y est difficilement identifiable, et la défiguration tient au moins autant à l'image pixelisée qu'au passage à tabac qu'il a subi.

Out of focus

Plus loin de nous, évoquons une image qui à elle seule représente l'événement : *Le débarquement en Normandie*, en 1944, de Robert Capa. Elle nous offre l'avantage d'avoir livré tous ses secrets, avec le temps. Cet ensemble de clichés a connu l'adhésion complète du public dès leur publication dans *Life* alors qu'elles étaient complètement floues. Presqu'inutilisable, l'un d'eux a pourtant été consacré. Il existe des tas de versions différentes des raisons de ce flou : pour le journal américain, l'émotion a fait trembler sa main, pour d'autres, c'est l'eau de mer qui a abîmé le film. Les causes de ce flou sont pour les uns affective, pour les autres indicielles : même si elles disqualifient la précision de l'image, elles lui donnent un supplément de véracité.

Le rédacteur en chef de *Life* a pourtant fini par confirmer ce que Capa lui-même avait révélé 3 ans après l'évènement dans son livre *Slightly out of focus* : c'est une erreur de manipulation des films qui est à l'origine du flou. Commise par un technicien du laboratoire à New York qui les a soumis à une trop haute température, cette erreur a conféré aux images un surcroît d'authenticité. Le flou est volontiers justifié comme trace d'eau ou d'émotion beaucoup plus volontiers que par une raison technique du développement, triviale, ayant eu lieu loin de l'évènement, et somme toute irrecevable. L'anecdote confirme la valeur probante de la photographie, en tout cas reçue comme telle par le public. Les caractères iconiques de cette image, généralement disqualifiants pour une photo de presse, jouent ici le rôle de renfort de vérité, donnent l'impression au lecteur d'être au cœur de l'événement.

Ce type d'image de provenance lointaine mais de diffusion immédiate, et du même coup, extrêmement pixelisée m'intéresse particulièrement, et je reviens plus loin sur la perte engendrée par la *low-fi* des appareils de captation et de restitution dédiés à cet usage, que j'utilise à perte ou *a contrario*. La tension entre leur valeur de témoin direct, leur caractère d'indice et leur faible qualité iconique est féconde en interrogations. Je retiens ce paradoxe entre l'investissement par le public et le résultat peu peu probant qui ne leur nuit nullement, au contraire.

Je travaille justement, on l'a dit, cet écart entre la valeur indicielle de la photo ou du film et ses qualités iconiques mises à mal par toute sorte de traitements et je suis attentive à la perte qui en résulte. L'image choisie pour cette œuvre, *Au lieu,* présente une autre occurrence de cette perte, récurrente dans mon travail, qui se traduit ici par une pixelisation extrême liée au mode de captation, un téléphone portable, et à sa diffusion par le réseau GSM.

Contact

Venons-en maintenant à la deuxième raison de ce choix, ce mode même d'existence de l'image : elle résulte d'un enregistrement à distance, envoyé et reçu dans un laps de temps extrêmement réduit, quasi-immédiatement. Une fois prise, elle a donc parcouru, par le réseau GSM, environ 600 km (Brest-Paris) en une fraction de seconde. Elle a pour fonction, je l'ai dit, de partager avec le récepteur la vision d'un lieu, perçu directement par l'envoyeur. Ce geste devenu très commun est à mon sens fondamentalement différent de l'usage antérieur de la photographie non artistique.

Là où il s'agissait, comme le dit l'expression courante, d*'immortaliser une scène* pour réactiver un souvenir, il s'agit maintenant, par les MMS, de partager dans l'instant quelque chose, de le consommer ensemble, non plus de l'archiver.
Cette image partagée me semble exemplifier très justement ce que Jean-Luc Nancy nomme *l'approche*[218] et que nous avons brièvement évoqué.

Lors d'une conférence, Nancy explique : « si le monde est mon extension, je suis à distance de moi-même jusqu'au bout du monde » et « (…) Car le monde où j'erre, le grand espacement, c'est moi, c'est mon extension, c'est mon ex-istence, ma dilatation, mon éloignement dans la proximité, c'est mon départ et mon arrivée, mon allée-venue, c'est mon approche, c'est ce qui s'approche de moi. »
Cette image envoyée comme indice d'un lieu vu pour être partagé avec l'autre dans l'étendue de la distance me semble répondre à cette extension du corps par le contact, rendu tangible par le réseau et le partage sensible de cette image, voire de ce lieu. L'acte accompli par mon correspondant est aussi cette tentative d'improbable fusion de corps par le partage d'un lieu dans un temps aboli.

Pour lui, « la photo est tactile », elle établit un contact, un tact. On sait l'importance du toucher pour le philosophe. Il en rappelle la métaphore de Démocrite, les *eidola*, les petites images pensées comme des infimes pellicules pour venir se poser sur l'œil. Pour lui, le regard touche les choses et inversement, la photo rend cette notion d'approche, infinie : « elle ne se tient pas à distance, elle tient la distance ».

Pour mon ami, au-delà de l'image du lieu, dans ce partage de l'immédiateté, cette tentative d'abolir la distance, c'est bien un contact qu'il a établi là, un toucher virtuel de deux personnes éloignées dans l'espace, virtuellement rapprochées ainsi face à ce lieu. L'image reçue quasiment au moment de sa prise me fait-elle toucher, par son relais, aisni que celui du réseau, le paysage contemplé par mon ami ?

---

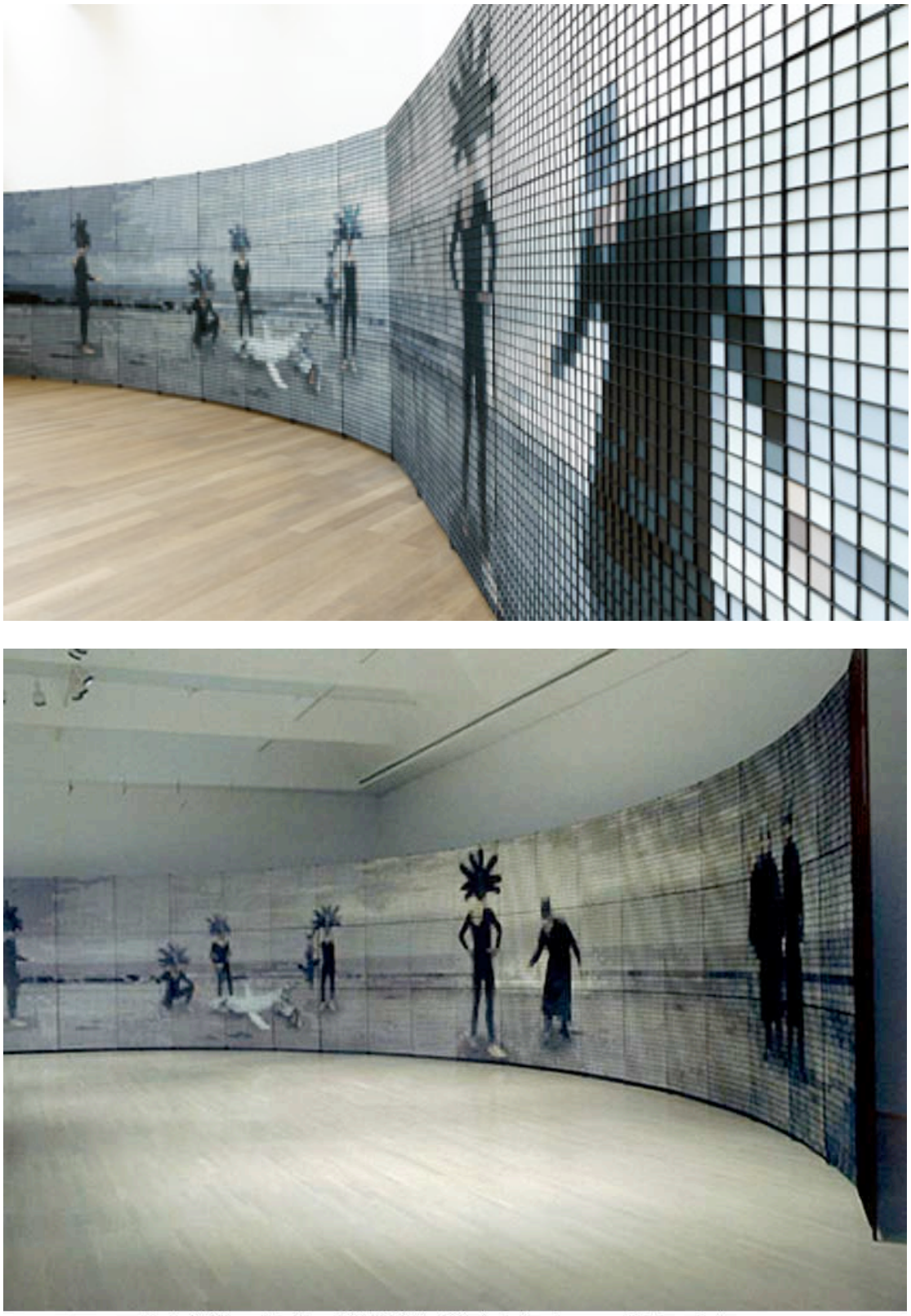
[218] Conférence du 06/04/2005 déjà citée et dans l'ouvrage *Le poids d'une pensée, l'approche*, op. cit.

L'image montre une étendue d'eau, un lieu ouvert, par l'égale proportion de ciel et d'eau, qui rejoue ce ciel par le reflet. La surface réfléchissante de l'eau dit à la fois son opacité et sa quiétude. Elle produit une image dans l'image, et cette mise en abîme ouvre sur l'infini. Pour cette photo l'opérateur s'est tenu à la lisière de la terre et de la mer, mer qui commence là son étendue mais qui laisse encore à la terre quelques incursions, cette presqu'île visible sur la ligne d'horizon. Une zone limite, donc, un creusement dans la terre qui permet la mer mais qui n'a pas tranché pour l'une ou l'autre. La rade de Brest est un lieu entre terre et eau, une approche de l'une et de l'autre, celle des marins qui rentrent, des aventuriers qui partent. Mais cette image si imprécise pourrait bien avoir été prise ailleurs, et aussi bien n'importe où. Elle en incarne d'autant mieux une idée de lieu, et se prête encore plus aisément à approcher cette notion d'approche. Le paysage ici ne s'impose pas : tout juste se dispose-t-il, il « vient auprès de nous, se dispose, vient sur l'écran que nous sommes devenus. » comme le formule joliment Jean-Luc Nancy.

Mais il insiste sur l'absence de phénoménologie dans sa réflexion sur ce lieu, et « être au lieu » ne passe pas par une perception finie, complète, non fragmentaire, cohérente. Il me semble que la photo dans *Au lieu* propose une *approche* plus qu'une vision, en ce qu'elle est de définition imprécise, fragmentée, pixelisée. Approche du *lieu* au sens général plus que d'un lieu précis, qui permet du coup un investissement, par la vacuité qu'il laisse ouverte, et qui parle à tous, comme paysage générique. Cette notion de représentations génériques fait penser à Xavier Veilhan, et notamment *La plage*, 2000 (reproduite ici) où il met en tension cet aspect générique que l'on retrouve sous d'autres formes dans son travail, et des embryons de fiction auxquels le spectateur va s'accrocher. Il dialectise là le spectaculaire (un panorama) et l'anti-spectacle (ce panorama est complètement pixelisé).

Nancy dit que « la photo approche les choses et montre son approche. », et il envisage cette approche du lieu par la photo comme reprenant « le temps d'une ouverture, le temps d'une fois, d'une unique fois, chaque fois reprise et rejouée, d'une unique vue ressaisie, recadrée, nappée d'un nouveau gel, d'une nouvelle humeur vitreuse. ». Pour moi, la photographie se tient également sur cette dialectique : *entre* le saisissement toujours tenté et le déssaisissement d'une réalité impossible à approcher.

Cette image de la rade de Brest déploie son écart absolu avec le référent. Cet écart est également en jeu dans le fait d'envoyer une image de lieu pour partager celui-ci avec l'autre.



Xavier Veilhan - "La Plage 2000", 2000 - Offset print cards assembled on polystyrene thermoformed modules - 287 x 2945 cm. - Collection Mudam Luxembourg

11 - Xavier Veilhan, *La plage 2000*.

Au lieu répète l'image dans un logiciel vidéo, et l'écart se rejoue en déployant dans le temps une même image, un même lieu impossible à reconnaître, mais qui signifie cette tentative, somme toute déceptive, de partager un lieu et un instant. En effet, la réception d'une telle image provoque un double mouvement : on est d'abord touché par l'opération, mais, en tout cas pour cette image-ci, quelque chose frappe très vite : on imagine le référent, et l'image mentale est bien plus riche, bien plus complète (avec du son, des mouvements, des changements…) et l'on se rend bien vite compte de la pauvreté de l'image reçue.

Barthes relate sa tentative d'agrandir la photographie de sa mère, pour y trouver son "être" : « J'ai envie d'agrandir ce visage (…) Je crois qu'en agrandissant (…) je vais enfin arriver à l'être de ma mère.(…) Hélas, j'ai beau scruter, je ne découvre rien : si j'agrandis, ce n'est rien d'autre que le grain du papier : je défais l'image au profit de sa matière[219]. » Ce faisant, il reproduit ce que *Blow-up* d'Antonioni[220] avait déjà magistralement suggéré : la perte du sens donné au profit d'un sens construit. On a beau scruter les images, elles disent si peu, ont une faiblesse sans commune mesure avec les projections que l'on y fait. Et en dernier ressort, elles nous livrent, en se retirant, les matériaux qui les constituent. C'est aussi ce que propose mon image : indice d'un lieu précis mais avec de faibles qualités iconiques, elle devient image générique de la notion de lieu. Vue de loin, elle offre un paysage lacunaire à investir ; vue de près, elle n'est qu'un chaos informe.

Une image-écart

Dès son origine, on l'a vu, la photographie produit des images jugées selon leur rapport au réel, soit en louant ses qualités de restitution de celui-ci (c'est la position de Zola), soit au contraire en soulignant son inaptitude à en rendre les qualités (c'est la position de Baudelaire). Quoiqu'il en soit, c'est d'abord et toujours un rapport au réel qui est envisagé. À cela des raisons historiques bien évidemment, les abstractions n'ont pas eu lieu, mais aussi des raisons techniques tenant au mode de fabrication lui-même.

Philippe Dubois interroge le rapport au réel[221] de la photographie selon trois postulats qu'il revisite dans leurs diverses occurrences historiques. Celles-ci comprennent la photographie soit comme "miroir du réel" ou comme "transformation du réel" ou encore comme "trace du réel". Il ne relève pourtant pas que cette tripartition est directement superposable à celle de Peirce, l'icône, l'indice et le symbole, que Rosalind Krauss a déjà explorée et sur laquelle nous reviendrons car elle éclaire surtout la notion d'indice.

---

[219] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, pp. 155-156.
[220] *Blow-up*, Long métrage de Michelangelo Antonioni, GB, 112mn, 1966.
[221] Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 20.

Ces trois fonctions nous semblent par ailleurs déjà contenues dans la définition des finalités de l'imitation par Aristote dans *La Poétique* : *(Les choses) telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou bien telles qu'on dit ou qu'elles semblent être, ou comme elles doivent être*. Ce serait comprendre l'indice comme existence (elles sont), l'icône comme apparence (semblent être) le symbole comme perfection, modèle ou paradigme (doivent être). C'est dire si la photographie, certes dans des modalités propres, reprend et rejoue la relation au réel que la peinture comme le langage ont développée avant elle, dans des enjeux plus partagés qu'opposés.
Mais bien évidemment, dans l'un ou l'autre de ces rôles par rapport au réel, on peut mesurer les écarts de l'un comme de l'autre de ces moyens d'expression. Du contexte historique qui voit émerger ce *medium*, et des raisons qui conditionnent son rapport au réel, nous pouvons inférer que ce qui a intéressé d'emblée est moins l'option artistique de *mimésis* comme idéal ou mise en scène que celle, double, d'apparence des choses et d'existence de ce qui demeure invisble à l'oeil, on l'a vu. Le courant pictorialiste est demeuré un épiphénomène dans cette histoire naissante, même s'il a contribué très tôt à l'ébaucher comme art.

Pour ce qui concerne l'approche empirique quotidienne, dans l'acte de la prise comme nous l'avons envisagé, l'expérience montre le plus fréquemment deux résultats, tous deux inscrits dans cet écart que nous cherchons à souligner. L'opérateur est soit face à cet écart immense et déceptif entre la réalité qu'il vient de tenter de saisir (visage, paysage, situation…) et son expérience propre ; soit l'objet pris en photo est magnifié (grossi, choséifié, réifié) quand il s'agit de rendre la trivialité du monde. L'écart est manifeste dans tous les cas. « Je n'ai jamais pris la photo que j'avais l'intention de prendre. Elles sont toujours meilleures ou pires[222]. » explique Diane Arbus.

Yves Michaud sépare plutôt les approches en deux blocs, et pour lui, il faut faire le constat « qu'un dilemme permanent de l'*analogon* et de l'artifice traverse la plupart des approches[223]. » Née comme on l'a vu entre sciences et art, très tôt la photographie, qui a suscité des sentiments et commentaires radicalement opposés, a aussi incité à séparer ses usages. D'un côté les fonctions d'enregistrement du réel ou d'un de ses aspects, inscrites ou non dans le champ artistique, de l'autre les interprétations à visée artistique.
Même comme analogon, la photographie comme image manque à tout jamais l'être, dans le modèle platonicien.

---

[222] Diane Arbus citée par Philippe Dubois, *ibidem*, p. 92.
[223] Yves Michaud, « Formes du regard, philosophie et photographie », in *Nouvelle Histoire de la photographie, op. cit.*, p. 731.



IIb - *Aux lieux*, images envoyés par GSM, 2011

Ce n'est que parce qu'elle prétend se substituer à la chose que Platon codamne l'image, non en soi, et l'artiste en tant que trompeur de l'oeil. Cette lacune de l'image analogon, il en reconnaît les bénéfices, notamment pédagogiques. Mais c'est bien parce qu'elle ne cherche pas à se substituer à l'être. Cette approche ontologique place l'idée de la chose sur un niveau supérieur, puis la chose elle-même comme une des occurrences de l'idée, enfin l'image qui est donnée de cette chose (et non de l'idée). Cette cascade de niveaux qui situe l'image au plus bas est en affinités avec ma série de rephotographies, images d'images.

Mais cette approche ontologique n'est pas la seule possible, et à l'opposé, la phénoménologie montre en quoi l'image donne accès au phénomène, qui lui-même donne accès à l'être. S'il y avait un être de l'image, il ne pourrait résider dans ses composantes matérielles seulement, mais pas non plus dans son iconicité pure. Maurice Merleau-Ponty l'a admirablement exposé dans *L'oeil et l'esprit*, son ultime ouvrage : « Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouflure du calcaire. Ils ne sont pas davantage *ailleurs*. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre[224]. »

Il explique que l'on ne regarde pas un tableau comme l'on regarde une chose : on ne peut le fixer en son lieu, en un lieu même. L'image n'est nulle part. Nous y avons néanmoins accès, mais sur un mode fluctuant, labile, *savonnette*, pourrait-on dire : soit en y cherchant l'être qui d'évidence n'y est pas, soit en voulant rattraper la chose qui *a été* et dont nous ne voyons plus que cela, qu'elle n'est plus.

L'exemple de la peinture pariétale donné par Merleau-Ponty est signifiant à cet égard. Celles-ci ont la faculté de rendre cet entre-deux de l'image, cette incertitude à la fois de lieu et de temps : suggérées par les anfractuosités de la paroi au regard du dessinateur, elles prennent forme (de cheval, de taureau) par son geste, tout en conservant cet *avant* et cet *après* de l'acte. Ces reliefs confèrent du volume à la figure et, si l'on se place dans un avant, ont très probablement provoqué son registre iconique (flanc ou tête). Mais ils sont à la fois ce qui lui donne force et ce qui la ruine, qui la fait retomber dans cet état de chose brute, d'avant la peinture. Les creux et les bosses ne sont pas, en effet, dans le même lieu que les chevaux et les bisons ventrus par la roche, pourtant leur lutte incessante nous met justement en présence de cette forme d'*utopie* de l'image.

[224] Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit, op. cit.,* p. 22.

Barthes donne un très touchant témoignage de cet écart que l'on cherche à cerner ici. Vers la moitié de l'ouvrage *La Chambre Claire* et après une réflexion déjà très féconde (on y reviendra), il se penche sur le sujet le plus chargé d'affect pour lui, et dont il possède plusieurs photos, sa mère. Se pose à lui le trouble, le dilemme : même si aucun doute ne peut surgir, il s'agit bien d'elle sur ces photos, il ne la retrouve pas. Il ne peut la reconnaître que par bribes, détails du front, du nez, des mains « je la reconnaissais différentiellement, non essentiellement.[225] ». Il est extrêmement touchant de constater combien ce sujet-là l'aveugle, car après avoir identifié en toute conscience que la photographie ne pouvait être que contingence, le voilà à la poursuite obstinée de l'essence — voire de la présence — de sa mère dans son image : « tendu vers l'essence de son identité, je me débattais au milieu d'images partiellement vraies, donc totalement fausses.[226] » Mais cet aveuglement n'est pas celui d'un dupe, il s'y complaît pour mieux l'explorer. Car là où il découvre sa mère, c'est ainsi qu'il ne l'a jamais vue, sur une photo prise alors qu'elle avait cinq ans : « j'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. [227]».

L'image ne peut être qu'écart. La photographie bien qu'emportant son référent avec elle, comme le dit Barthes, nous restitue, dans le même temps que cette représentation du réel, l'écart immense avec celui-ci. Considérons un objet quelconque, il se donne dans une approche empirique comme présence d'une chose, il a un volume, un poids. L'image, elle, se donne comme une absence de l'objet ou la personne représentés, justement par cette représentation. Sa surface plate et son inconsistance sont les marqueurs de cette absence que le regard creuse parfois fébrilement. Si l'image imite la chose, elle ne donne accès qu'à cet écart, au final ; si elle cherche à mettre en présence de l'objet, elle nous en rend d'abord son absence.

2- Une technique pensée comme coupe

HCB, l'instant en marche

Le cliché de Henri Cartier-Bresson qui montre Giacometti dans son atelier, dans le flou de bougé de la marche qui le rend presqu'anonyme, pourrait être le paradigme de sa conception de la photographie.

---

[225] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.,* p. 103.
[226] *Ibidem*, p. 103.
[227] *Ibidem,* p. 107.



12 - Henri Cartier-Bresson, *Giacometti*, 1961

Avant tout photographe de reportage, Cartier-Bresson énonce son crédo de travail, *l'instant décisif*[228] qui a remporté un succès tel qu'il a fini par constituer un dogme auquel nombre de photographes se sont opposés. Pour lui, en effet, « On est comme dans une rivière, à guetter la truite qui guette la mouche, et hop![229] » Cette petite phrase résume à merveille son crédo : la métaphore du fleuve en appelle évidemment à la conception d'Héraclite, le perpétuel écoulement du temps. Celle de la double prédation rapide réitère ce qu'il écrit par ailleurs « Ma passion, c'est le tir photographique.»[230], utilisant cette fois une image guerrière – mais l'usage de la photo en regorge. Son *modus operandi* est en conséquence un mixte de surveillance aiguisée, de rapidité et d'une certaine violence. Le "hop!" condense la vitesse, l'intuition et l'audace avec lesquelles il dérobe ses images.

Mais la photographie reproduite ici contient autre chose. L'instant y est en effet très prégnant (et également *au sens de* Lessing : fécond[231]), non seulement par le fait qu'elle ait été prise *à la sauvette*, mais surtout par le sujet : Giacometti en homme qui marche, redoublant la pose de sa sculpture éponyme, dans un flou accentuant le mouvement et contrastant avec l'immobilité paradoxale des sculptures qui l'encadrent, empêtrées dans le socle auquel leur silhouette longiligne tente d'échapper. Cette image montre là un aspect essentiel du processus artistique de Giacometti, dont la marche est une métaphore que j'ai précédemment évoquée : poser, enlever son pied et le reposer, comme inlassablement faire, défaire, refaire. On pourrait y voir un triple portrait, le premier de Giacometti en marche, le second, de la prise de vue instantanée caractéristique de Cartier-Bresson, le troisième, de la marche comme métaphore qui met en résonance deux processus artistiques.

Coupe temporelle

L'instant décisif consacre la photographie dans la fugacité. De fait, les photos de l'artiste sont *datées*, s'incrivant par leur nature et son crédo dans le transitoire, elles renvoient maintenant, non à l'actualité, mais à une actualité révolue.

---

[228] Titre du premier ouvrage d'Henri Cartier-Bresson publié en 1952.
[229] Cartier-Bresson cité par Marie-Monique Robin, *Les 100 photos du siècle,* Chêne-Hachette, 1999, p. 17.
[230] *Ibidem,* p. 18.
[231] « (…) ce seul instant le plus fécond qu'il soit possible », Gotthold Ephraim Lessing, *Du Laocoon, ou des Limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. de l'allemand par C. Vanderbourg, page consultée le 2 janvier 2012, http://books.google.fr/books?id=gB1pFUDiu1cC&printsec=frontcover&dq=laocoon+lessing&hl=fr&sa=X&ei=WhboUMXIMIKohAeby4DABA&ved=0CFAQ6AEwAw#v=onepage&q=fécond&f=false

Ce sentiment croît au fur et à mesure que le temps passe, par ailleurs : aujourd'hui leur valeur de "document" au sens de Panofsky, c'est-à-dire d'époque, nous saute aux yeux, bien plus que ce satané instant crucial.

En s'opposant délibérément à Cartier-Bresson et au *ça-a-été* comme instant, Duane Michals écrit « Au lieu de photographier le moment décisif, je suis amené à photographier le moment qui précédait et le moment qui suivait[232]. » Il en résulte une séquence d'images, qui instaurent la durée, non un moment fugitif mais un certain temps. Et ce faisant il a recours, non pas à une seule mais à une série de photographies. Mais si elles ont la prétention d'échapper à l'instant unique, elle sont néanmoins complètement inscrites dans la logique du *ça-a-été*, *a fortiori* par cette suite d'instantanés qui ne restituent un moment que par les ellipses inévitables et leur caractère nécessairement révolu. Nous pourrions dire volontiers avec William Klein, que « Tous les moments sont décisifs [233]», mais on a beau inscrire sa pratique aux antipodes des règles énoncées par Cartier-Bresson, il n'en reste pas moins que même sans chercher à saisir un instant crucial, emblématique du sujet, comme le fait la photographie de reportage, on saisit néanmoins un instant, en prenant une photographie, un instant distinct de celui qui l'a précédé et de celui qui suivra, le faisant ainsi basculer dans le passé, à jamais révolu.
Dominique Baqué rappelle que « Depuis les débuts de la photographie (…) a prévalu l'idée que l'une des déterminations essentielles de l'acte photographique était son effet de coupe temporelle, sa capacité à segmenter dans le *continuum* temporel la fulgurance supposée de l'instant unique[234].» pour en souligner l'inadéquation opératoire quant à ce qu'elle nomme la photographie plasticienne contemporaine. Elle cherche à spécifier la notion de « photographie plasticienne » dans une sorte d'anti-définition, par ce qu'elle n'était pas : ni une photographie dite « créative », ni de reportage, ni une photographie appliquée, mais « participant de l'hybridation généralisée des pratiques, du décloisonnement toujours plus manifeste des champs de production[235]. » dans une vision toute post-moderne d'il y a plus de dix ans. C'est ainsi que son essai vise à montrer que la photographie se sera imposée dans le champ de l'art pour en miner les fondements.

---

[232] Marie-Monique Robin, *Les 100 photos du siècle, op. cit.,* p. 68.
[233] *Ibidem,* p. 69.
[234] Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998, p. 149.
[235] *Ibidem,* p. 9.

Quant aux photographies ou plutôt aux pratiques dont elle parle, qu'en est-il néanmoins de cette coupe temporelle ? Si elles échappent en effet au dogme de l'instant décisif, échappent-elles pour autant à l'effet d'arrêt temporel ? La photographie peut-elle y échapper ? Le premier corpus qu'elle examine dans ce qu'elle nomme « une entrée en art paradoxale de la photographie[236] » est lié aux pratiques éphémères des années 60 et 70, avec pour point d'orgue la fameuse exposition de Berne, *Live in your head. When attitudes become forms* en 1969. Car comme toujours pour ces pratiques *in vivo* ou *in situ*, éphémères, se pose le problème de leur visibilité[237].

Mais l'usage qui est fait de la photographie alors, dans le refus de sacrifier à l'œuvre tangible et pérenne, est timide, presque timoré : « le *medium* infiltrait l'art d'une bien curieuse façon : comme image-trace, relique, comme document aux qualités définitionnelles souvent médiocres. Bref, comme image précaire et fragile. Pauvre.[238] » Pour elle cet usage de l'enregistrement (d'une action, d'un *event*, des modifications du paysage traversé...) signe la fin de l'autonomie du champ photographique, et de ce fait son inclusion dans le champ artistique au sens large, dans l'optique post-moderne d'hybridation, de contamination des *medium*s les uns par les autres. Et ce corpus doit justement son existence de la fugacité de l'instant et de la performance immatérielle dont il faudra pourtant conserver quelque chose. On ne peut pas dire qu'il échappe de quelque manière à cette donnée temporelle.

L'usage de la photographie dans les pratiques conceptuelles y parviendrait-il comme Baqué l'énonce ? Il est vrai qu'*a priori* on ne voit pas très bien en quoi par exemple *One and three chairs*, 1969, de Joseph Kosuth (ci-après), aurait à voir avec cette notion d'instant. Pourtant, et c'est bien le propos de l'artiste, l'actualisation de l'œuvre sous des formes diverses selon le lieu de l'exposition l'inscrit justement dans un ici et maintenant. L'objet « chaise », quelconque, est choisi dans le musée même où l'œuvre est exposée, il est photographié *in situ* et agrandi à taille réelle, enfin la définition issue d'un dictionnaire est, on ne peut trouver plus contingent, déterminée par la langue parlée dans le pays du lieu d'art qui l'accueille.

---

[236] *Ibidem,* p. 49.

[237] La relation de Gina Pane à la photographie est très significative de cette appropriation, elle qui a toujours pensé à accompagner ses performances de la présence d'un photographe. Les images produites relèvent du coup, à la fois de la trace et de l'œuvre. Mais dans l'une de ses performances de 1976, personne ne l'a suffisamment relevé, la prise de vue devient à un moment donné la condition même de la visibilité : en effet toute lumière éteinte, Gina Pane jette son corps avec force vers les murs, le sol de l'espace, dans un tempo de plus en plus rapide, que seuls les flashes des prises de vue révèleront aux spectateurs ; Pane l'a voulu, puisqu'elle parle à ce propos de « corps morcelé » dans Anne Tronche, *Gina Pane*, Paris, Fall édition, 1997, p. 128 ; En 1974, c'est par l'entremise de moniteurs vidéo qui transmettent en direct que sera vue l'action se déroulant sans public.

[238] Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal, op. cit.*, p. 49.







13 – Joseph Kosuth, *One and Three chairs*, 1965.

Diverses occurrences de l'oeuvre.





Baqué avance ensuite dans cette histoire des usages au XXème en abordant les plasticiens utilisant la photographie dans les années 80, avec par exemple Martin Parr ou Patrick Tosani. Selon elle « le photographe plasticien, lui, opte tout au contraire pour la pose et, contre la fugacité de l'instant signifiant, choisit le hors-temps, le non-temps de la fixité de son modèle.[239] » C'est le cas des images extrêmement mises en scène, par exemple de Pierre et Gilles, images-tableaux jouant sur les acquis culturels de la peinture occidentale, ou de Cindy Sherman, tissant des réseaux entre cinéma, peinture et photographie. Ce faisant, nous dirons qu'ils n'esquivent pas non plus la donnée temporelle inhérente au *medium*, simplement ils l'abordent dans un autre aspect, la tentation d'éternité ou encore du hors temps. en cherchant à évincer les signes temporels comme Pierre et Gilles, dans une esthétique *kitch and queer* poussée à l'extrême, ou à s'inscrire en référence à l'histoire du visuel comme Sherman. Loin d'être délivrées des chaînes du temps, ces œuvres s'inscrivent pleinement dans cette question, justement. Encore faut-il les considérer hors de ce qui ressemble à un préjugé quasi moderniste, inscrit dans le mythe de la rupture à tout crin. Par ailleurs, le couple d'artistes comme ses modèles, stars de cinéma ou chanteurs, eux, vieillissent. Ce "hors-temps" ne peut concerner l'image qu'en décrétant qu'elle existe hors de son référent, ce qui est impossible, ne serait-ce que pour la comprendre.

Cette donnée temporelle exemplifiée ici par Cartier-Bresson a été la caractéristique la plus identifiée et développée dans les théories majeures du *medium*.

Penser la technique

Pour moi, la plus belle réflexion sur la photographie, nous l'avons déjà abordée, c'est celle de Roland Barthes, principalement dans *La chambre claire*. Et puisque celle-ci revêt une importance particulière dans cette réflexion sur ma pratique, je me dois d'en rappeler les apports décisifs quant à la pensée de la photographie, car tous font sens pour interpréter mon travail.

Cet ouvrage est le dernier livre qu'il ait jamais écrit avec l'intention de publier, entre avril et juin 1979. Il se propose d'y céder à ce qu'il nomme un désir ontologique à l'endroit de la photographie. La méthode dont il fait lui-même une sorte de critique, en soulignant ses contradictions, oscille entre la clarification et l'errance, la contingence pour chercher une essence.

[239] *Ibidem*, p. 151.

Mais surtout, et ceci justifie cela, il décide de ne pas se départir de l'affect que la photographie fait naître en lui, même dans un texte qui se veut une étude. C'est selon lui son objet qui l'exige, et c'est cela son premier constat : « je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens donc je remarque, je regarde et je pense.[240] ». Il résoud de ne se préoccuper que des photos qu'il aime, cherche une pensée de celles-ci qui ne soit ni fait sociologique (à la Bourdieu) ni froide technicité ou histoire. C'est cette approche subjective qui vient questionner la méthode objective qui en fait une de mes références-phares. Et l'on sait par ailleurs la fortune critique qu'a connue cet ouvrage.
Dans cette œuvre, donc, Barthes se propose de chercher quelque chose comme une ontologie de la photographie, destination vite dialectisée par le constat que la photographie n'est « que contingence, singularité, aventure : mes photos participaient toujours, jusqu'au bout, du "quelque chose quelconque" ; n'est-ce pas l'infirmité même de la Photographie, que cette difficulté à exister, qu'on appelle la banalité ? [241]» Ce quelque chose quelconque n'est pas sans nous rappeler ce que Rosset a nommé *insignifiance du réel*.

Barthes distingue, pour tenter de penser la photographie, ce qu'il qualifie successivement de trois « pratiques », puis, précisant lui-même sa pensée entre parenthèses, « (ou de trois émotions, ou de trois intentions)[242] ». Ce dernier terme est selon nous le plus signifiant, nous y reviendrons quant il s'agira d'explorer le *modus operandi* de notre travail, en regard de cette question de l'intention.

Ces trois pôles dont parle Barthes, il les précise ainsi : « faire, subir, regarder. L'*Operator*, c'est le Photographe. Le *Spectator*, c'est nous qui compulsons (…) les collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerai volontiers le *Spectrum* (…) [243]».

Pour cette dernière fonction, il faut relever le glissement que Barthes opère, insensiblement, par juxtaposition d'éléments descriptifs. Le réel lui-même jamais nommé comme tel, d'abord localisé presque topographiquement (cible), il le désigne ensuite par un terme relatif à l'image, déjà (référent), puis bascule littéralement dans l'image, avec des termes très porteurs de l'idée d'illusion (simulacre, *eidôlon*). En une série d'appositions, il nous incite à associer sous le même concept le réel et son image.

---

[240] Roland BARTHES, *La chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.*, p. 42.
[241] *Ibidem,* pp. 40 et 41.
[242] *Ibidem,* p. 22.
[243] *Ibidem,* p. 22.

Et lui qui se proposait de distinguer clairement trois postures autour de la photographie brouille les cartes et en introduit subrepticement une quatrième, l'image elle-même. Mais c'est que ce *Spectrum* est pour Barthes déjà transformé, digéré dans l'image, avant même la prise. Il s'explique sur le choix de ce mot « parce [qu'il] garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie: le retour du mort[244]. » Là encore, alors qu'il cherche à désigner le réel pris en photo, il est déjà dans l'image, et cette image est déjà celle de la disparition du réel. Ce qu'il précise plus loin, tandis qu'il analyse cette posture de *Spectrum* sur le point d'être pris en photo, dans cette lumineuse formule déjà citée *je me métamorphose à l'avance en image.*

Nous avons rappelé plus haut son rapport aux photos de sa mère. C'est par cette plongée dans une séquence très personnelle et débordante d'amour et de douleur, sorte de *catharsis*, qu'il parvient à dégager le caractère absolument singulier de la photographie par rapport aux modes de représentations élaborés (peinture, texte) : « Au contraire de ces imitations, dans la Photographie je ne peux jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. (…) Le nom du noème de la Photographie sera donc : *Ça-a-été*[245] » Ayant découvert ce noème, il développe donc ce basculement vers le passé induit par la photographie qui « produit la Mort en voulant conserver la vie.[246] ». Revenant avec lucidité sur la mort de sa mère, il avoue : « au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite ; entre les deux, plus rien, qu'attendre[247] ».

Ainsi, toute photographie nous met en présence du temps passé, mais surtout de la perspective de notre propre mort. Cela est vrai sur le plan iconique, mais aussi iconologique au sens de Panofsky, c'est-à-dire intégrant une vision du monde déjà datée. Barthes en donne une occurrence en contemplant le costume d'un autre âge de sa mère sur un des clichés. Mais c'est encore plus vrai sur le plan plastique et matériel, en faisant le constat du viellissement de la surface même de ces images qui fanent, s'affadissent, s'évanouissent peu à peu. La photo, comme son référent, est mortelle. Elle vieillit, plus lentement sans doute, puis meurt. À mes yeux c'est ce qui fait la force des œuvres de Christian Boltanski quand il utilise ces photographies figurant des adolescents[248] que la mort hante triplement : par le fait de cette jeunesse révolue, qu'eux-mêmes sont peut-être morts à l'heure qu'il est, et par ce jaunissement effaçant les contrastes, non seulement résultat mais processus en marche, inexorable, qui aboutira à la mort de l'image.

---

[244] *Ibidem*, p. 23.
[245] *Ibidem,* p. 120.
[246] *Ibidem,* p. 144.
[247] *Ibidem,* p. 145.
[248] Par exemple Christian Boltanski, *Autel de Lycée Chases*, 1986-87, Guggenheim Museum, New York.

Le temps est donc l'autre donnée inhérente à ce noème de la photographie, avec la présence indubitable du référent. Ces deux données sont exacerbées en introduisant un troisième incontournable à son approche et à la nôtre, l'affect. Que vaudraient-elles sans cette dimension ?

C'est ce triple enjeu qui est à l'œuvre dans la photo du jeune (et beau, dit Barthes) Lewis Payne (prise dans sa cellule par Alexander Gardner, 1865) mains liées, condamné à mort, image sous laquelle Barthes écrit « il est mort et il va mourir » (p. 148). Par cette photo et ce commentaire, il s'aperçoit que cette mort est double : « En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. (…) je frémis (…) d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que le sujet soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe.[249]».

Il ne note pas que le garçon tourné vers l'objectif continue de nous regarder par-delà cette mort. Il relève ici que le procédé écrase le temps du présent pris en photo et le futur de l'image en un aoriste, c'est-à-dire un temps indéterminé, mais déjà et toujours passé. Il est en effet impossible de produire une photographie du futur, cela semble évident, mais il est tout aussi improbable de saisir un instant dans son présent qui demeurerait ainsi. Cette saisie, dont on a pu voir précédemment qu'elle était vaine, n'est que saisie de cette vanité. La photographie transforme derechef le présent de la prise en passé, la vie que l'on croit fixée sur l'image en mort à venir.

Les apports décisifs de cet ouvrage sont de plusieurs ordres, et c'est à la fois pourquoi il est sans cesse repris et revisité par tous les théoriciens de l'image, et pourquoi nous y reviendrons fréquemment, certains points restant en réserve pour des développements au fil de ce texte. Reprenons ici toutefois synthétiquement les éléments relatifs à ce manque ou cette lacune par laquelle nous revisitons l'image : Barthes est le premier à mettre en relation la transparence de l'image qui nous emmène directement vers son référent et sa faiblesse à nous restituer celui-ci. Et cependant par sa genèse, « l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente[250] ». Certes, la chose représentée a été là, mais avec cette double conjonction de basculement vers un passé irrémédiablement révolu et cette inaptitude à rendre les êtres chers disparus. Et parce qu'il met en face d'une triple mort, celle de l'instant, de la personne représentée et de l'image elle-même, ce mode de production d'images touche l'affect.

[249] *Ibidem*, p. 150.
[250] *Ibidem,* p. 133.

On doit à Rosalind Krauss d'avoir déplacé l'analyse de façon salutaire. Le point de vue du *spectator* qui est celui que Barthes prend délibérément est aussi celui de l'image comme résultat et non du procédé qui l'engendre. Krauss va justement mettre en avant celui-ci, en postulant qu'il est, loin de l'anecdote, intrinsèque à l'image qui s'ensuit. C'est la logique de l'index qu'elle légitimera en s'appuyant sur Peirce, que nous avons déjà citée. Nous revenons sur cette notion d'empreinte bientôt, notons ici ce simple fait : elle déplace le curseur de l'analyse du résultat au processus entier, le procédé et le résultat.

Philippe Dubois développe assez longuement cet effet de coupe temporelle et spatiale qu'il nomme « le coup de la coupe[251] », insistant par là sur l'aspect contingent de ce « coup » qu'il rapproche d'une action dans une partie d'échec, par exemple. La réussite ou non de ce coup est secondaire, comme son devenir. Il insiste aussi sur le fait qu'on ne prend pas une mais des photographies : la répétition de l'acte est l'autre versant de la reproductibilité qu'avait décelée Benjamin. Mais revenons à cette coupure, d'abord temporelle.

Le « coup », c'est aussi la déflagration de l'image qui se forme d'un seul tenant, aussitôt, simultanément en tous points, et qui la distingue radicalement par ce facteur temporel de l'image patiemment élaborée du dessin ou de la peinture. C'est aussi un seul choix (avec les réserves d'une possibilité rapide de réitérer l'opération autrement), un seul temps pour l'enregistrement. La peinture pose la question de l'achèvement de l'œuvre, avec ce que les options du *non-finito* déjà évoqué introduisent de temporalité ouverte sur un devenir, comme de dynamique de l'instant peint chez Toulouse-Lautrec par exemple. La peinture est porteuse de la sédimentation du temps de son élaboration. Il semble qu'il n'y ait rien de cela dans la photo, pas de *non-finito*, tout est déjà-là.

L'image a quelque chose de déjà toujours achevé, et pourtant il a toujours été possible de la retravailler en aval, sur le négatif ou aujourd'hui au cœur es logiciels, ce qui revient au patient travail d'élaboration picturale, La photographie numérique « en travail » sous *Photoshop* par exemple, est a contrario toujours en devenir, jamais achevée, on y revient en dernière partie. Pour autant, la grande partie des photos numériques est porteuse de cette "coupe" temporelle, au moins pour l'image de base qui peut être retravaillée, parfois très longuement et mêler des temporalités, on le verra.

[251] Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais, op. cit.*, p. 151.

Barthes a relevé l'aspect mortifère de la photographie. Il y revient cycliquement : « pris en photo, je vis une micro-expérience de la mort (…) je deviens vraiment spectre[252].» Les mythes d'Orphée et Euridyce, de Méduse, sont fréquemment convoqués pour en donner une allégorie. Le récit qu'en fait Jean Sagne est explicite : les premiers candidats au portrait dès 1839 « n'ont pas hésité à poser en plein soleil pendant un quart d'heure, laissant d'eux sur la plaque, l'image de véritables suppliciés[253] », rapporte-t-il. L'appareillage utilisé pour faciliter l'immobilité ressemblait en effet à un dispositif de chambre de torture, ce qui n'a pas manqué d'être relevé par les humoristes ou les détracteurs de la tendance à faire exécuter son portrait qui croît formidablement dans les années 1860. Même lorsque le temps de pose raccourcit quelque peu, Sagne souligne le lien des pratiques de studio avec le théâtre, dans ses mises en scène dramatiques, exagérées et ces « portraits cadavériques, immobilité et pétrification assurées, aux poses d'une rigidité absolue déclenchent les attaques en règle des humoristes.[254] »

Pendant 40 ans environ, le temps de pose nécessaire pour réaliser une image était inapte à saisir les corps en mouvement, si bien que les sites photographiés devenaient nécessairement déserts : l'humain en mouvement y disparaissait, laissant parfois une trace fantomatique dès lors qu'il s'était quelque peu immobilisé. De même, des défigurations pouvaient se produire, dues au flou de bougé, sur les visages des bébés ou des enfants jeunes incapables de rester complètement immobiles pendant la pose. L'arrêt du mouvement est une sorte de rituel préparatoire à cet embaumement décelé par Bazin: « Ne bougeons plus ! » dit chaque fois Disdéri.

Philippe Dubois relève le paradoxe déjà évoqué de la photographie qui mortifie ce qu'elle souhaite précisément immortaliser. Mais il avance que le temps de la photo n'est pas le temps réel, que le fragment de temps isolé par la coupe quitte dès lors le temps chronique pour entrer dans une temporalité nouvelle, séparée, symbolique, celle de l'image. Là, il rejoint une temporalité immobile qui serait « infinie dans l'immobilité totale, figée dans l'interminable durée des statues. Le petit bout de temps, une fois sorti du monde, s'installe à demeure dans l'au-delà a-chronique et immuable de l'image. Il pénètre à jamais dans quelque chose comme le hors-temps de la mort. Arrêt (définitif) sur image.[255] » Ainsi, ce que l'on pensait être un sauvetage par l'image débouche encore sur la mort.

---

[252] Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.* p 30.
[253] Jean Sagne, « Portraits en tous genres, l'atelier du photographe », in *Nouvelle Histoire de la Photographie, op. cit.*, p. 111.
[254] *Ibidem,* p. 111.
[255] Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais, op. cit.*, p. 160.

Et quand il tente plus loin d'y adjoindre une forme de survie, disant que l'opération ne produit pas qu'une perte, il en arrive à cet enjeu paradoxal pour le temps « le sauver de la disparition en le faisant disparaître[256] », comme, dit-il, ces fossiles d'animaux inconnus aujourd'hui et dont l'accès nous est garanti par l'accident soudain qui les a vus cesser de vivre, englués dans l'ambre qui nous les restitue tels qu'ils étaient en vie.

Michel Frizot souligne un double caractère de la photographie, qui « appréhende le réel par fragmentation, par cadrage réducteur et confère à chaque chose photographiée un statut d'objet unique surgi du fond des âges[257] » par une réification du moindre objet. Il avance qu'elle procède comme l'archéologie : « par extraction, par dichotomie, par séparation du fragment repéré dans un tout hétéroclite (gangue géologique ou gangue du visuel environnant), par nomination et description de cette unité (…) mise au jour et mise en lumière[258] ».

Les objets ou les êtres pris en photos en effet, entrent dans ce que l'on pourrait nommer un état de vestige, dès leur prise. Non seulement par la pétrification dont on a parlé, mais aussi par l'entame d'un processus temporel qui ne fera qu'ajouter des couches de temps sur ces images. Ces strates de temps datent à tout jamais leur contenu iconographique : on reconnaît les objets d'un autre temps, les coutumes et l'habillement, le contexte au sens large. Mais ces couches rendent également caducs l'apparence, le mode de diffusion des images, leur conférant une qualité documentaire supplémentaire ainsi — pensons par exemple à leur format minuscule des photos des années 40, aux petites dents sur le pourtour des photos des années 50, aux couleurs de celles des années 70... Mais il y a encore cette autre forme de caducité, celle les matériaux dont elles sont faites que le temps use peu à peu, par les couleurs qui fanent ou les taches qui prolifèrent à leur surface.

Coupe spatiale

La coupe opère aussi sur le plan spatial, et ce, dans le même acte de la prise donc en même temps. Le cadre tranche dans un *continuum* visible, isole, fixe des limites, fragmente en plusieurs vues ; elle instaure d'emblée un champ et un hors champ. Nous avons déjà relevé le caractère fragmentaire comme trait de la modernité au XIXème, la photographie n'y échappe toujours pas, même aujourd'hui.

---

[256] *Ibidem*, p. 160.
[257] Michel Frizot, « État de choses, L'image et l'aura », Nouvelle Histoire de la Photographie, op. cit., p. 371.
[258] *Ibidem*, p. 378.

Là encore, la différence de nature du procédé par rapport au dessin ou à la peinture implique une différence de posture du photographe quant à ce réel dans lequel il coupe pour en faire un enregistrement. Bazin relève que là où le peintre encadre, c'est-à-dire inclut, par un mouvement centrifuge, les figures et le décor, le photographe cadre, exclut, inflige un mouvement centripète au bloc de réel sur lequel il opère. De ce fait, le hors-champ par fragmentation est un concept récent émanant de la photographie ; bien qu'il existe en peinture, il y est moins affirmé.

C'est ce qui fait toute la modernité du Caravage, qui par ailleurs ne faisait pas de dessin préparatoire, dont les scènes peintes en plan rapproché semblent, au risque d'un anachronisme partagé de façon unanime par ses commentateurs, très photographiques, voire cinématographiques. Une autre façon d'inclure le hors-champ est le jeu des regards, ou encore le miroir, et cela, la peinture savait déjà très bien le faire.

Philippe Dubois souligne que le hors-champ au cinéma fonctionne tout différemment. Par la durée et surtout, la narration, un personnage sorti du champ peut y revenir d'un instant à l'autre, et continue d'exister malgré son invisibilité. Au contraire la photographie évince ce qui est hors champ, parfois avec violence, par exemple pour un personnage coupé.

Ce double effet de coupe temporelle et spatiale est inhérent à la photographie, même pour des démarches qui tentent de le mettre en échec. Prenons par exemple la série des *Équivalents* d'Alfred Stieglitz des années 1927 à 31, morceaux de ciel nuageux dont on n'identifie pas forcément le sens. Ils n'ont ni haut ni bas, mais semblent sortir de leur cadre, que l'imagination prolonge sans peine à l'identique. Pour autant, l'effet de coupe spatiale est d'autant plus manifeste que l'objectif a visé une immensité, le ciel. La coupe temporelle y joue également, par la fixation de nuages, phénomènes éphémères et vaporeux dont la forme peut varier très vite, poussés par le vent, et souvent pris comme métaphores du temps qui passe.

Une dernière caractéristique de la photographie comme procédé est à relever, d'autant qu'elle participe de mon travail artistique autant que ces effets de coupe dont nous venons de parler, c'est son caractère d'empreinte.

3- L'empreinte comme absence

On doit à Rosalind Krauss d'avoir su analyser la photographie de façon totalement neuve d'abord dans son texte *Note on the index*, paru dès 1977, ensuite dans différents textes parus dans la revue *October* entre la fin de la décennie et début 80, soit à peu près au même moment que le texte fondateur de Barthes. Les apports de Krauss sont décisifs, et sa méthode convaincante : une somme d'hypothèses largement étayées sur la question de l'indicialité dans l'art qui lui était tout à fait contemporain, soit à la fin des années 70, question qu'elle soumettra néanmoins à l'éclairage historique (Nadar, le surréalisme...). L'une des plus fameuses, nous y revenons plus loin, est d'avoir mis à jour l'importance des procédures indicielles chez Duchamp, qui fait basculer l'art, du paradigme iconique ayant prévalu jusqu'alors, à celui de l'indice.

C'est ce constat qui l'a conduite à s'intéresser à la photographie, et surtout à construire un objet théorique qu'elle nomme *Le photographique*, largement ouvert à d'autres pratiques : « Analyser la nature de ce changement [la substitution des règles de l'indexation à celles de l'iconicité] impliquait que j'écrive, non pas sur la photographie, mais sur les conditions indicielles auxquelles elle avait soumis le champ anciennement clos du monde de l'art.[259] ».

Cette relecture des procédures indicielles au XXème à partir du modèle photographique est une énorme avancée sur le contenu, mais la méthode est également admirable. Krauss en présente elle-même l'économie : « ces essais voudraient penser la photographie de la seule manière dont elle se laisse vraiment penser : par le biais d'une théorie des *écarts*.[260] »

Ces écarts, pour nous, entrent en résonance avec la photographie comme acte, telle que nous l'avons abordée au chapitre précédent, mais aussi comme procédé ici même, et enfin comme paradigme tel que nous l'envisagerons ensuite. Nous reviendrons sur cette réflexion phare à plusieurs reprises. Retenons ici cette émergence de la notion d'empreinte inhérente à la photographie comme Barthes et Krauss ont su l'identifier, chacun à sa façon. Si elle est une empreinte, nous devons explorer quelque peu la poïétique de ce procédé, pour tenter d'y déceler les sens qui sont aussi à l'œuvre dans mes propres images. Nous mettrons bien sûr en question cette approche à l'ère numérique, de façon succinte dans ce chapitre d'abord, pour y revenir plus amplement ensuite.

---

[259] Rosalind Krauss, « Introduction », *Le photographique, pour une théorie des écarts, op. cit.*, p. 14.
[260] *Ibidem*, p. 15.

Empreintes

En 1997 une exposition au Centre Pompidou fait date et provoque des controverses : *L'empreinte*, dont la conception et la direction scientifique, ainsi qu'une partie du commissariat sont confiés à Georges Didi-Huberman[261]. L'événement est accompagné d'un catalogue, très vite devenu introuvable, dont le texte de Didi-Huberman sera réédité seul en 2008. Ce texte poursuit dans une certaine mesure les voies ouvertes par Krauss que nous venons d'aborder, mais il creuse de façon très approfondie la question entêtante qui se dessine de façon rétrospective sur le siècle et le millénaire finissants. Il relève le paradoce de cette procédure surgie du fond des âges, si simple en apparence, réactivée par les appareils d'enregistrement au XXème, qui met le contact et la contigüité au premier plan et produit des écarts en même temps qu'une forme de vérité, d'autorité. Avec son érudition coutumière doublée d'une sensibilité unique aux formes et de cette façon audacieuse d'ouvrir les frontières temporelles (son éloge de l'anachronisme) et catégorielles (sa pensée se nourrit partout), il fait un tour de la question presqu'exhaustif. Nous reviendrons aussi graduellement sur cet ouvrage et cette exposition avec d'autres points de vue, dans ce texte. Relevons ici, comme pour Krauss, quelques points parmi les apports décisifs de l'ouvrage, car ils seront essentiels pour la suite de cette réflexion.

Il a d'abord su reconnaître à l'empreinte une sorte d'archaïsme, mais de ceux qui ont accompagné et accompagneront l'humain depuis et pour toujours : une procédure archétypale, simplissime dans son geste, voire produite par accident ou sans intention, et des effets complexes encore à l'œuvre aujourd'hui. Cette intrication de temps hétérogènes éclaire mieux que tout mythe de "progrès" ou de rupture l'histoire des œuvres.

Ce passage admirable identifie l'extrême foisonnement d'enjeux dialectiques produit par l'empreinte : « Le processus d'empreinte est-il *contact de l'origine* ou bien *perte de l'origine* ? Manifeste-t-il l'authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d'unicité qu'entraîne sa possibilité de reproduction ? Produit-il l'unique ou le disséminé ? L'auratique ou le sériel ? Le ressemblant ou bien le dissemblable ? L'identité ou bien l'inidentifiable ? La décision ou le hasard ? Le désir ou bien le deuil ? La forme ou bien l'informe ? Le même ou l'altéré ? Le familier ou bien l'étrange ? Le contact ou bien l'écart[262] ?… »

---

[261] Exposition *L'empreinte*, Commissariat Georges Didi-Huberman et Didier Semin, du 19/02 au 19/05/1997, Centre Pompidou.
[262] Georges Didi-Huberman, *L'empreinte, op. cit.,* p. 19.

L'ensemble de ces contrastes fait de l'empreinte un lieu dynamique.

Nous avons longuement relevé la production de perte qu'engendre le geste de Dibutade de contenir l'ombre de son amant, comme la tentative portée par l'acte de photographier que nous faisons tous, conserver un instant qui pourtant bascule vers le passé au moment même où il est pris. Philippe Dubois et Georges Didi-Huberman ont aussi rapporté, dans des perspectives différentes, cette histoire qui introduit comme originel ce procédé bien particulier se fondant sur le report d'un signe indiciel, c'est-à-dire de présence. Cette technique de contact conjugue présence et absence, manifestation éphémère et pérennité du tracé ainsi que des temporalités différentes mais corrélées (le présent de l'acte qui bascule au passé par l'absence, le devenir de cette trace). Elle constitue une opération dialectique par excellence, tendue entre deux pôles opposés, et particulièrement féconde.

Traces

C'est singulièrement visible dans les diverses occurrences de mains négatives appelées parfois *mains fantômes*, et dont Didi-Huberman relève le paradoxe : « (…) la collision en elles d'un *là* et d'un *non-là*, d'un *contact* et d'une *absence*. Que l'empreinte soit en ce sens le *contact d'une absence* expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des "revenances", des *survivances* : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence. [263]»

Ces mains sont apposées sur la paroi, soit chargées de poudre de pigment qui produit une empreinte "positive", soit de façon plus complexe, simplement posées et après vaporisation de pigment soufflé (ce qui produit une autre occurrence indicielle, celle du souffle) ou estampage. Une fois retirée, la forme émerge en réserve. Ces formes de l'absence, du retrait, dont on ne connaît pas les intentions profondes, sont les emblèmes absolus de l'empreinte. Elles font signe, du fond des âges, par cette sorte de jeu sérieux, celui qui conjugue l'apposition de sa trace et l'heuristique d'un procédé qui laisse place aux aléas, à la retouche (nombre d'entre elles mêlent le pigment soufflé et la retouche au « tampon »), à l'agencement.

Absence

Georges Didi-Huberman examine plus loin l'aspect mortifère de l'empreinte, et ce paradoxe de la figuration : une forme scuptée dans le marbre sera forcément pétrifiée, mais pourra signifier et évoquer la vie insufflée, le mouvement rendu, la musculature tendue, et n'aura pas l'aspect mortifère que comporte un moulage.

[263] Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, *op. cit.*, p. 33.

Il interroge le fait trop évident que le procédé de moulage ait été rejeté par le champ de l'art jusque fort tardivement. Il émet l'hypothèse que les pratiques historiques du masque funéraire comme celle des moulages de membres à des fins d'*ex-voto* forment un modèle prégnant. Il rapporte notamment les pratiques hybrides relatives au culte des morts dès l'époque moustérienne, dont la découverte en 1953 de vestiges datant de 10 000 ans au moins à Jéricho atteste : des crânes surmodelés, retravaillés avec de la terre venue remplir les orifices des restes et redonner visage aux disparus, pratique qui perdure aujourd'hui en Océanie. Ces pratiques n'appartiennent pas au domaine de l'art mais à celui des cultes des morts ou des savoirs médicaux. Mais la raison principale de ce rejet tient à la nature même du procédé : le moulage est refusé car il se pratique hors de tout savoir-faire, comme procédé de report dont il partage l'aspect mécanique.

Mécanique

C'est en effet une procédure considérée historiquement comme balbutiement de l'art, qu'il fallait dépasser comme Pline le rapporte avec Dibutade. Par ailleurs le procédé est suspect pour la restitution sans discernement qu'il produit du modèle, avec tous ses défauts apparents, en conséquence il a été exclu de l'art jusque fort tard. Didi-Huberman voit dans cette défiance la répulsion pour l'absence de vie, mais aussi pour l'absence d'art[264] qu'un moulage produit : ni invention, ni idée, ni dessin n'y président. La matière y est trop visible, le processus décelable, le sujet trop réel, elle se donne comme le contraire de l'imitation, modèle séculaire des beaux-arts.

C'est notamment ce qui ressort du scandale produit par le Balzac de Rodin, accusé d'être trop informe mais surtout, d'être un moulage : Pompon rapporte que Rodin "trempa sa robe de chambre dans une grande bassine de plâtre et habilla ainsi son étude[265]".

Didi-Huberman remarque aussi que l'empreinte s'exclut de la notion d'histoire. Sa temporalité est paradoxale, issue du temps révolu et ponctuel de la procédure qui semble toujours revenir et faire signe dans un présent. Le temps révolu y est pour toujours figé : l'empreinte ne peut être datée ou *a contrario*, éternellement datée. Elle ne comporte nécessairement aucun style, évidemment aucune subjectivité, elle est donc sans prise pour l'historien de l'art.

---

[264] Georges Didi-Huberman précise qu'une définition juridique encore en vigueur en 1988 explicite qu'en raison de multiples possibles, un objet issu d'un moulage ne peut être considéré comme une « œuvre de l'esprit » et ne peut donner lieu à droit d'auteur. *L'empreinte*, p. 76, note 242.
[265] Voir le commentaire sur le site du Musée d'Orsay. Page consultée le 22 août 2008.

Qu'elle ait été faite au VIème siècle, à la Renaissance ou au XXème, elle présente donc, par son archaïsme, comme un « avant de l'histoire et une supposée fin de l'histoire, une évidente dimension *archéologique* et une évidente dimension *mortifiante*, mort du sujet ou mort du style. [266]»

Écart

Enfin, une dernière dimension de l'empreinte doit être relevée ici, c'est celle de l'écart. Puisqu'elle ne joue pas sur l'iconicité, cet écart semble une évidence. Mais la puissance dialectique de l'empreinte noue cet écart iconique avec la dimension indicielle, la marque indubitable que la chose *a été là*.

Lisons la belle formulation de Georges Didi-Huberman sur cette double évocation de l'empreinte : « Mais l'empreinte (…) est au moins ambivalente et dialectique, façon de dire qu'elle est polyvalente. De même que le contact s'y articule avec la possibilité d'une dissémination, de même l'*empreinte emprise* ne va pas sans son contraire, que l'on pourrait nommer l*'empreinte-écart*. L'empreinte, en effet, nous oblige à penser d'un même mouvement l'emprise (le contact avec le substrat, où se *forme* l'empreinte) et l'écart (la distance d'avec le substrat, où se *présente* l'empreinte. [267]»

L'empreinte nous met d'autant plus face à l'écart avec sa matrice qu'elle peut multiplier les occurrences, aucune ne ressemblera à la précédente. Les graveurs le savent bien, qui jouent précisément sur les modifications de chaque tirage pour en faire des œuvres uniques pourtant issues de la même matrice. Ces multiples estampes dont chaque occurrence se singularise laissent place à l'intrusion du hasard tout en étant parfaitement programmatiques. La trace de l'objet qui forme l'empreinte introduit ainsi la procédure et non seulement le résultat : on y décèle le geste, sa pression, sa continuité, le *medium* plus ou moins fluide, plus ou moins transparent, plus ou moins contrasté.

La photographie comme empreinte fonctionne exactement de la même façon : *empreinte emprise* car elle conserve la trace du référent, *empreinte écart* puisqu'elle nous en donne une image plate, appauvrie, réduite. Comme pour l'empreinte d'un objet dans l'argile, c'est bien simultanément que ces deux aspects contradictoires de la même opération se réalisent. La médaille et son revers ne sont pas dissociables : la photographie rapproche, « colle » au sujet pris en photo et dans le même temps, elle éloigne, coupe dans l'espace, rompt avec le *continuum* du temps.

---

[266] Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, *op. cit*, p. 77.
[267] *Ibidem*, p. 50.

C'est bien cette puissance dialectique qui fait sens pour comprendre mon travail. L'écart est manifeste dans les photos que nous avons évoquées, qu'il s'agisse des Anthropies ou de ce paysage vague à la facture de pixels apparents quasi impressionniste. Mais cet écart doit être dialectisé avec la dimension d'empreinte de ces images.

Nous avons relevé les aspects fondamentaux de la photographie vue sous cet éclairage précis qui met en lumière mon travail artistique, celui de la production d'une perte au moment même de la formation de l'image. Outre le fait que la photographie est une technique que j'utilise, je la considère comme bien plus qu'une technique. C'est pourquoi, de ce point de vue, la photographie pourrait servir de paradigme, c'est ce que nos allons aborder maintenant.

C/ La photographie comme paradigme

Ce dernier parcours est aussi une forme de conclusion de cette première partie qui se proposait d'interroger, au revers de la figuration, la perte produite dans le même temps. La photographie sur laquelle on s'est arrêtés longuement n'est pas seulement une technique, un *medium*, un procédé, son esthétique, largement constituée, nous servira de point d'appui, pour aborder cette autre pratique d'enregistrement qu'est la vidéo, beaucoup moins outillée théoriquement.

La photographie sera un ancrage théorique pour les questions fondamentales en présence dans mon travail artistique, ce jeu dialectique entre le référent et son image, mais aussi sa trace. Cet appareil théorique peut-il être utilisé pour interpréter mes vidéos ? Nous allons ici tenter ce déplacement.

Ces deux techniques étant numériques, il nous faudra tester notre hypothèse à la lumière de ce facteur, pour déceler si le numérique change la donne ou au contraire, l'exacerbe.

1- La photographie comme matrice

Dans les pages qui précèdent, la photographie a revêtu une importance particulière qui tient à ce triple motif : elle est d'abord une technique que j'utilise, même si elle n'est pas la seule. À ce titre il était important d'en déceler les fondements poïétiques et théoriques, appuyés sur quelques traits historiques signifiants. Elle est ensuite ce *medium* inscrit dans une modernité, c'est-à-dire les changements profonds dans l'art et la société de la fin XIXème où elle émerge. Mais il s'agissait de photographie analogique, quoiqu'ayant subi de multiples mutations techniques, bien avant le numérique.
I s'agira ici de se demander si, avec le numérique, cette révolution du mode de production d'image change tout, ou au contraire si les enjeux de ces "nouvelles images" ne sont pas plus en continuité qu'en rupture avec la technique précédente. On l'a compris, je situerai plutôt l'image numérique, selon l'usage qui est le mien en tout cas, en résonance avec l'histoire séculaire des figurations dans lesquelles elle s'inscrit, loin de tout dogme de la rupture à tout crin.

Enfin, la photographie est bien plus que tout cela : elle est paradigmatique de ma démarche artistique, voyons ici en quoi.

Nous avons précédemment relevé les caractères pluriels de la notion d'écart avec le référent que la photographie produit, que nous envisagions comme métaphore d'une impossible appréhension du monde. Mais cet écart n'est sensible, et il faut y insister, qu'en prenant en considération l'autre aspect intrinsèque de la technique, cette pseudo-reproduction du réel dont elle est toujours porteuse. La tentative et son échec sont à maintenir ensemble, collées dans un même essor, comme la forme et la contre-forme que l'empreinte produit. Avant d'être une métaphore, cet écart de l'image avec le réel est une succession d'occurrences qui chaque fois, met en présence paradoxale d'une absence au monde, d'une très curieuse distance. Chaque tentative de saisir le visage d'autrui par l'image nous met dans ce constat du *ratage*. C'est cela qui hante mes images.

Par ailleurs nous avons également relevé le caractère indiciel de la photographie, sans lequel ce qui vient d'être dit n'aurait pas la même importance. Un détour par l'empreinte vient de nous en révéler l'intérêt dialectique. L'empreinte fait jouer ensemble les contraires, elle est de ce fait un lieu dynamique, où travaillent les sens.

La photographie comprise comme empreinte est, on l'a vu, porteuse de cette dialectique en travail : une apparence de présence qui souligne finalement une forme d'absence. L'apparition d'une disparition.

Par ailleurs, la photographie introduit la procédure comme un trait signifiant en affirmant de façon évidente sa nature technique, rompant en cela avec le tableau comme monde clos ou comme fenêtre, conception attaquée également par la peinture elle-même au moment de l'apparition de la photographie en cette modernité naissante.
La procédure introduite et comprise comme si le réel se reproduisait lui-même, tel qu'il apparaît devant l'objectif génère une attitude de retrait pour l'auteur, mis à part quelques réglages et un choix de cadrage. Nous en examinerons les conséquences poïétiques dans une interrogation plus vaste sur la notion d'intention, dans la troisième partie de ce texte. Retenons ici ce retrait : débarassée de toute tâche quant à la "fabrication", la main ne fait qu'exécuter des actions dont la valeur artistique, en soi, est nulle. Il ne s'agit pas ici de porter un jugement de valeur, négatif en l'occurrence, car ces actions devenues ordres dans les appareils ou les machines se chargent néanmoins d'une valeur poïétique, celle, justement, de ce retrait humain pour l'automation et le traitement logiciel que nous envisagerons plus loin de façon détaillée. Il s'agit ici de prendre acte de cette absence de "patte" de l'artiste, au sens usuel en tout cas lié au manuel.

Dès lors, la photographie envisagée d'abord comme intention et acte, qui selon notre approche manquent toujours leur objet, puis comme procédé technique avec ses caratéristiques d'empreinte, d'éviction du "faire" plastique sera pour nous quelque chose comme un paradigme, dans le sens de ce qu'Agamben a défini. Plus semblable à l'allégorie qu'à la métaphore, dans une sorte de déplacement et de complexité que l'image métaphorique n'offre pas : « Le paradigme est un cas singulier qui n'est isolé du contexte dont il fait partie que dans la mesure où, en présentant sa propre singularité, il rend intelligible un nouvel ensemble dont il constitue lui-même l'homogénéité[268] ». Ce nouvel ensemble serait notre approche artistique et théorique, à la fois dans sa globalité et dans ses spécificités, à travers la photographie et la vidéo numériques.

Nous nous sommes appuyés jusque là sur deux œuvres photographiques. La première a initié le champ des recherches et en a balisé les enjeux quant à la figuration, récurrents mais travaillés de différentes façons selon l'œuvre.

---

[268] Giorgio Agamben, *Signatura rerum : Sur la méthode*, coll. « Textes philosophiques », trad. de l'italien par J. Gayraud, Paris, Vrin, 2008, p. 19.

La deuxième a contribué à analyser la relation au contact, à l'approche dans l'acte de prise vue.

Il est temps de s'attacher à une autre technique que j'utilse dans plusieurs œuvres du corpus qui a engendré cette réflexion, la vidéo. S'agissant de moyens numériques, il sera nécessaire d'en interroger la nature dans ce chapitre d'abord, et nous y revenons plus loin. Changer de registre technique n'est pas changer de préoccupation, nous verrons à propos d'une œuvre vidéo si les enjeux relevés se modifient radicalement ou s'infléchissent légèrement.

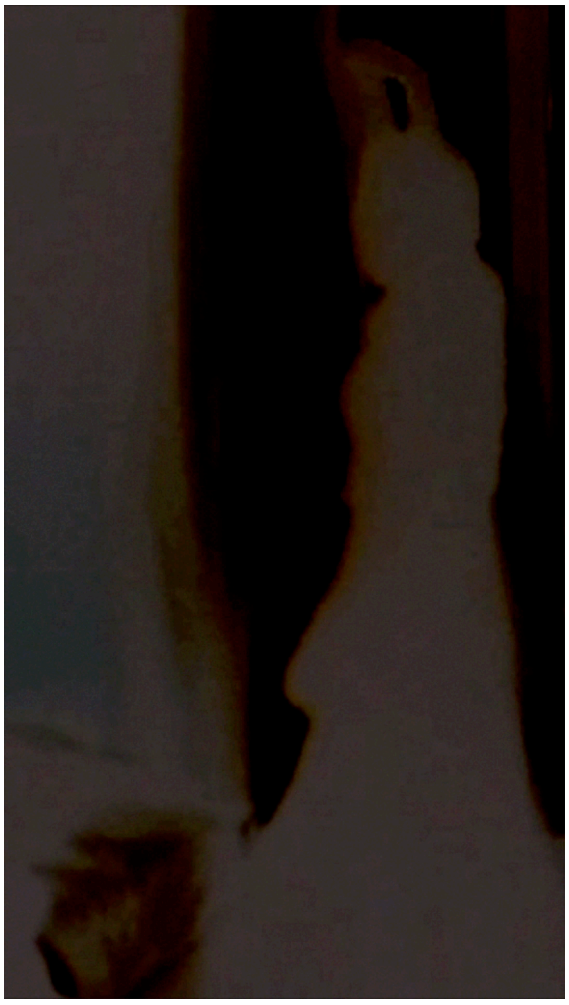
Ce parcours personnel de la photographie nous conduit maintenant à éprouver l'hypothèse d'une transposition à l'image mobile, dumoins dans l'utilisation que j'en fais dans mes œuvres. Nous commencerons par convoquer l'une d'elle, une vidéo.

Avant cela, il est nécessaire, encore une fois, de préciser les termes que nous emploierons : celui de film, par exemple, sera utilisé bien que ne signifiant pas dans ce contexte un support de celluloïd enroulé en bobine. Cette acception est plus attachée au cinéma, encore qu'aujourd'hui les copies numériques et les vidéo-projecteurs ont déjà colonisé les salles de cinéma. Le terme *film* est généralement utilisé pour l'immense majorité de la production culturelle industrielle, le plus souvent attachée à une narration, fictionnelle ou documentaire. Mais le cinéma expérimental qui s'est émancipé de la narration utilise également le terme de *film*. Ce terme désigne donc, au sens générique et non spécifiquement technique ou de contenu, un ensemble de plans montés en séquences, ces images dites "mobiles", quoique l'expression, usitée, soit littéralement impropre.

Last Plays, une occurrence de la perte en vidéo

Last Plays est en effet un film, si l'on accepte ce terme globalisant, d'environ 5 mn, muet. Avant de comprendre les significations de l'œuvre, faisons une première approche descriptive, si tant est qu'elle puisse se faire.
L'œuvre est d'un format figure, ce qui en vidéo se traduit pas un format 16/9ème. Mais elle est présentée sur un écran basculé à 90°, car le format habituel de visionnage sur un écran de TV est ce que l'on pourrait qualifier de format marine. Il y a lieu de s'interroger, d'ailleurs, sur cette hégémonie du format des téléviseurs depuis quelques années. Il devient aujourd'hui presqu'impossible d'acquérir un moniteur au format 4/3 comme c'était d'usage il y a très peu de temps encore. Le 16/9ème est beaucoup plus allongé, et semble mieux répondre au mythe panoptique très présent au XIXème et qui hante encore nos sociétés.





III - *Last Plays*, 2009,
vidéo numérique diffusée sur moniteur TV écran plat basculé,
5 mn 08.

Il ressemble également aux formats de cinéma, issu du même désir, et l'équipement de salon aujourd'hui tend à recréer chez soi un environnement de cinéma à la maison (*home* cinéma).

D'emblée, donc, *Last Plays* semble s'opposer à cette illusion du spectaculaire par ce basculement du format. Cette impression est renforcée d'abord par le sujet représenté, puis la narration, qui concourent tous deux à anhiler l'idée de spectacle. Prenons d'abord le sujet : c'est une figuration, mais rien de ce qui pourrait la caractériser et ouvrir une piste de sens n'est apparent. Aucun détail, aucun trait de visage, pas ou peu de décor, une ambiance incertaine. Tout juste peut-on supposer qu'il s'agit d'une femme. Les teintes ne sont pas réalistes, elles semblent inversées comme dans les rêves. Le personnage n'est qu'une silhouette blanche, il est déjà fantôme. Dès les premières secondes on s'aperçoit que le rythme d'évolution de celui-ci est ralenti.
Face à tout film le spectateur s'installe dans une attente de narration. Qu'il soit documentaire ou de fiction, un film va raconter quelque chose par un ensemble de moyens qui lui sont propres : montage, images, paroles, sons… On réalise très vite ici que l'aspect narratif de l'action est minime, quasi-inexistant. Le personnage ouvre et ferme lentement un rideau, et ces actes symétriques sont séparés par un fondu au noir. C'est tout. L'horizon d'attente narrative est parfaitement déçu. Dès lors le spectateur va quitter cette approche (ou peut-être quitter l'œuvre) pour se laisser porter par autre chose. De quel ordre est cette autre chose ? Le spectateur, continuons à utiliser ce terme quoiqu'impropre ici, comprend vite que l'absence d'expansion narrative tient à la reprise de la même séquence. Là où d'habitude, le cinéma s'interdit la reprise d'un plan identique, sauf à vouloir signifier quelque chose de lancinant ou de répétitif, dans ce film c'est très évident : le temps est réitéré, et semble mis en boucle. Pourtant, on s'aperçoit vite également que cela n'est pas si vrai. Certes, il s'agit de la même séquence, montée à la suite d'elle-même dans une fausse successivité. Mais celle-ci se modifie néanmoins de façon très visible. Cette modification n'est pas due à une action du personnage ou l'introduction d'un autre puisqu'il s'agit des mêmes plans. Elle est le résultat d'un traitement qui envahit peu à peu le champ entier de l'image, un événement de surface pourrait-on dire, car il ne réside pas dans ces allées et venues d'un personnage qui ouvre et ferme un rideau.

Les plans récurrents se donnent à voir en se transformant de façon graduelle : une lente invasion du champ par l'obscurité commence à miner la répétition à l'identique. Le personnage si blanc pourtant, perd peu à peu de sa lumière. Mais cette mésaventure ne lui arrive pas dans son monde de cinéma, dans sa diégèse.

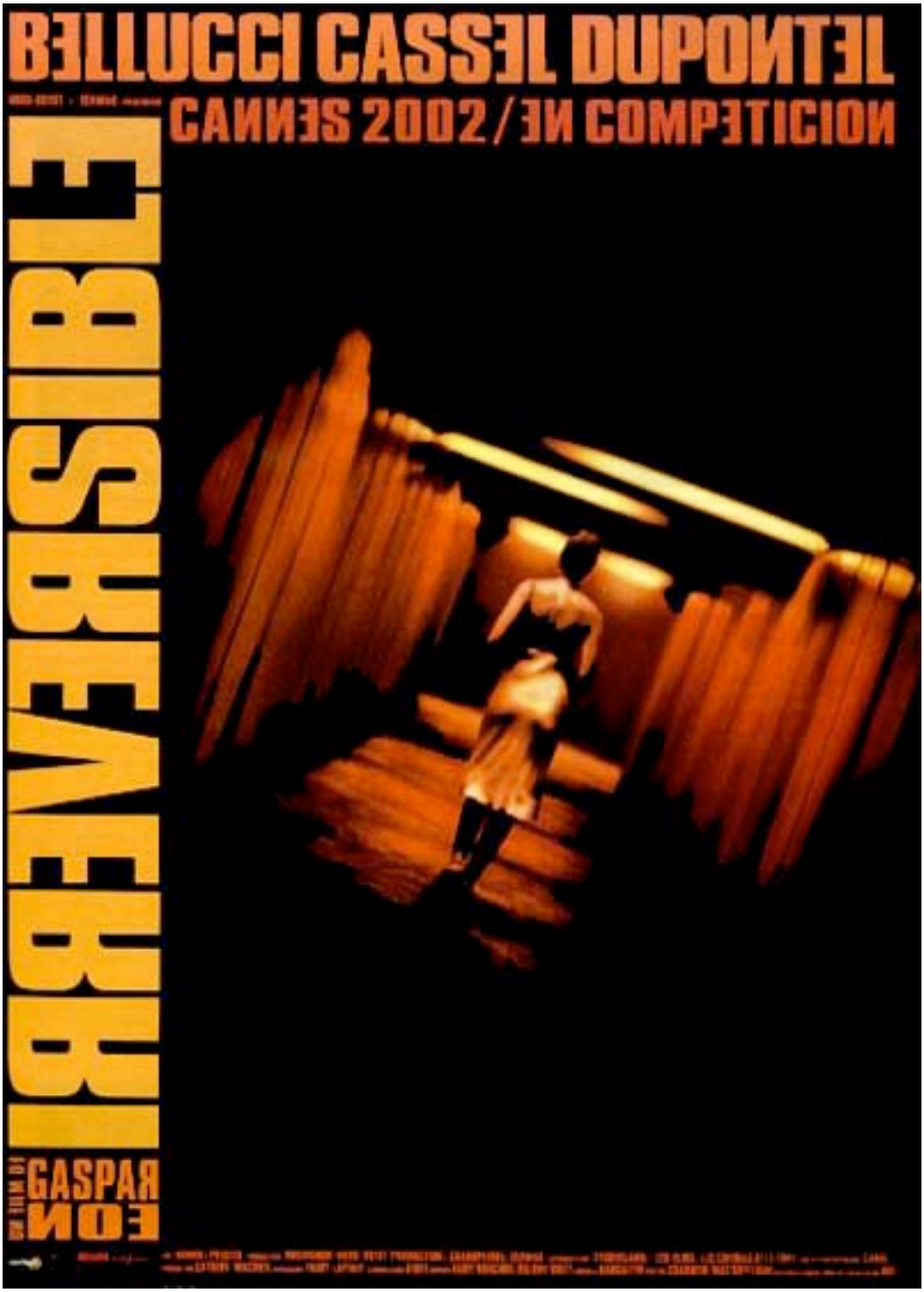
Cela arrive sur son image, comme un accident pourrait le faire, par exemple un café renversé sur une photographie. Dans le film, l'accident ne se produit pas d'un coup, c'est au contraire très progressivement que l'obscurité gagne. Dès lors on assiste à la lutte de l'image avec ce qui la défait, cette noirceur qui l'efface. Toujours elle semble triompher et renaître, mais jamais cette victoire n'est pérenne, et juste après c'est celle du noir entêtant, comme une vague, qui vient défaire ce *Phoénix* précaire. L'ombre pénêtre peu à peu le champ entier de la scène, puis les bords de la silhouette même, et la miner de l'intérieur avant que de tout recouvrir, ou presque.

Nous disions qu'un film est porteur d'une narration par son contenu mais évidemment aussi par sa forme. Celle-ci sera différente selon les paramètres choisis à tout moment, lors du tournage ou lors du montage, par le réalisateur.
Cette forme, nous sommes habitués à l'occulter au cinéma-spectacle, totalement centrés sur la narration que nous suivons avec jubilation. L'attention à la forme nous dérange parfois : soit qu'elle soit maladroite, soit qu'elle soit une prouesse. Rare sont les films pour lesquels on jouit des deux en même temps, et ce sont évidemment de grands films. Parmi les plus exemplaires de ce point de vue, *La corde* d'Alfred Hitchcock réalise le prodige de l'illusion d'un seul plan-séquence[269] de bout en bout, modalité qui renforce l'idée d'inéluctabilité du dénouement : les coupables du crime vivent comme nous ce déroulement fluide qui les emmène sans répit, sans « *cut* » pour respirer, dans un *suspense* insoutenable, à l'aveu.
Un autre excellent exemple où forme et fond nous comblent ensemble est le film *Irréversible*[270], de Gaspar Noé, dont le montage à rebours insiste justement sur cette impossible retour à un *avant* du drame. La force de ce film devenu culte est incroyable, et l'impression de chaos que provoque le viol et le meurtre d'Alex (Monica Belucci) est renforcée par le travail violent de la forme : un son lancinant comme une sirène d'avertissement accompagne la bande-son, le basculement de la caméra lors du tournage, le registre coloré où le rouge domine.

Last Plays déroule sa narration non pas dans la diégèse du film, mais dans cet engrenage qui ruine peu à peu la surface de la figuration, et ce n'est que par conjonction entre la forme et le fond que nous la déduisons. À part cette lente agonie de la visibilité de la figure, rien n'arrive dans ce film à l'action répétée. Il offre une forme de vacuité, voire de vanité : ouvrir un rideau, puis le fermer.

---

[269] *La corde*, long métrage d'Alfred Hitchcock, 80 mn, 1948, U.S.A.. Premier film couleur d'Hitchcock, construit comme un unique plan-séquence très fluide. En réalité il utilise des ruses pour passer d'un plan à l'autre puisque les bobines ne permettaient pas de filmer plus de 10 mn. Parmi ces ruses, une sorte de fondu au noir produit par le rapprochement jusqu'à le toucher du vêtement. Le film de 11 plans seulement, un record, n'a pas nécessité de réel montage. Il se rapproche ainsi du théâtre, mais garde néanmoins des artifices propres au cinéma comme l'échelle des plans et de nombreux mouvements de caméra très étudiés. Ce huis-clos est une prouesse d'acteurs et de logistique pour exclure du champ les cables, les lumières... d'un plateau très étroit.
[270] *Irréversible*, Long métrage de Gaspar Noé, 98 mn, 2001, France, ci-après.



14- Irréversible, Long métrage de Gaspar Noé, 98 mn, 2001, France.

Cela n'enclenche pas chez le spectateur une adhérence à la narration, il est invité à combler les vides entre ces deux actes qui se répondent et rythment le film. Que signifie ouvrir, fermer un rideau ? Peu de choses sont dites, à lui d'extrapoler.

Ces actes contraires sont comme des parenthèses entre lesquelles il convient d'installer quelque chose, ce que l'on veut, n'importe quoi. L'ouverture du rideau, comme au théâtre, est un seuil, celui de la narration à venir, de l'incarnation d'une histoire. Ici, pas de déroulement d'une histoire entre l'ouverture et la fermeture du rideau, rien. Rien que cette double action qui se réitère.

Mais la fabrication du film ne tient pas seulement à une répétition d'une courte séquence. L'assombrissement progressif de la surface est contenu dès la première occurrence, le ver est dans le fruit, pourrait-on dire. La suite ne sera que la résultante de sa réitération, d'un traitement sur un traitement.

Techniquement le film est réalisé ainsi : une fois montée pour relater cette double action minimale, la séquence subit un traitement par assombrissement léger. Puis la séquence est doublée et montée à la suite de la première, *copiée-collée* simplement. La deuxième séquence subit exactement le même traitement, mais elle en comporte déjà un, le premier, auquel ce deuxième traitement identique va non seulement s'ajouter mais se conjuguer. Cette deuxième séquence est ensuite dupliquée, traitée, ajoutée et enchaînée, ainsi de suite à chaque séquence. Ainsi, si l'effet est discret dans les premières images, il devient au contraire de plus en plus visible et dominant en se surajoutant à lui-même au fur et à mesure de la réalisation du film. Non seulement en surenchère, cet effet se déploie aussi en abîme, car la séquence finale comporte celui de la précédente qui elle-même emporte celui de la précédente.

Outre la construction, dans cette cette mise en abîme un autre phénomène agit : la dégradation qui assombrit se fait d'autant plus que le traitement s'applique à des images déjà assombries, et ce processus en surenchère et en abîme débouche sur un effet entropique. Je développerai cet aspect plus loin. Récurrent dans mon travail, il était déjà à l'œuvre dans les photographies rephotographiées de la série *Anthropies*.

Programmatique, la surenchère suffit à déclencher un processus irréversible de *défiguration.* Cet aspect fera l'objet d'un développement ultérieur car il est fréquent dans mes œuvres, mais avançons déjà qu'il place l'auteur dans la posture du spectateur, un spectateur agissant néanmoins, acceptant ou non ce que produit la machine. Dès la mise en route, la fin est là, tapie dans les limbes du programme.

La perte — de visibilité, de consistance, de réalisme, même — qui affecte la figuration est ici, comme pour la série *Anthropies*, une procédure qui s'inscrit dans un rapport étroit avec la figure humaine évoluant dans le film.

L'aspect indiciel qui concernait les photographies précitées est-il tout aussi opérationnel ici relativement à la vidéo ? Est-il de la même façon mis en tension avec l'aspect iconique ?

Dès l'amorce de ce texte, j'ai placé les enjeux de la figuration issue d'un enregistrement pris sur le réel dans une approche non strictement scientifique qui n'a pas de sens pour comprendre mon travail, ni totalement ignorante de la structure profonde des images que je produis. Le caractère numérique de mes images sera interrogé dans ses paradoxes, mais rappelons ici le premier d'entre eux.

Comme l'a exposé André Gunthert, d'une part la nature numérique des images n'a rien changé à la confiance que le public leur accorde. D'autre part l'absence de fondement scientifique de la thèse indicielle, y compris pour la photographie analogique, ne l'empêche nullement d'être fortement opératoire sur les plans métaphorique et symbolique. Rappelons tout de même, malgré la substitution des photons, le paramètre de contiguïté avec le référent. De fait, cet aspect que l'on continuera de nommer *indiciel* reste valable pour les interprétations qui s'y sont appuyées. C'est exactement dans ce double paradoxe que se situent mes vidéos numériques.

Quant à l'aspect iconique, la vidéo emporte plus encore que la photographie son référent avec elle : ici, même ralenti dans ses mouvements, sans couleur, sans son, sans détail, on n'a aucune peine à identifier un personnage féminin. Même quand cette ressemblance est attaquée par par un élément exogène envahissant le champ, on reconnaît cette figure, jusqu'au bout, jusqu'à sa disparition l'oeil s'attache à elle, la traquant justement là-même où on ne la voit presque plus. Ce qui la déconstruit est étranger à elle-même et à son monde, c'est la modification inéluctable de ses propres conditions d'apparition, contre lesquelles elle ne peut lutter. Mais cette ruine met en présence, comme pour *Anthropies*, de la précarité de la figuration.

S'agissant d'une vidéo qui déroule une durée en son sein même, cette perte devient un processus entropique rendu visible, car la déperdition est graduelle, jusqu'à un point limite où la figure a disparu de l'image. Nous examinerons plus bas ce processus.

La vidéo porterait-elle donc les mêmes enjeux que ceux que nous avons relevés dans la photographie ? N'y a-t-il pas un danger de réduction à rabattre un *medium* sur l'autre ? Et qu'en est-il de ces images fixes ou mobiles quand elles sont numériques ?

2- Déplacements à la vidéo numérique

Si nous nous sommes assez longuement attardés sur la photographie, c'est parce qu'elle comporte les caractéristiques qui intéressent mon travail, celles de la déperdition, de l'empreinte, de la coupe temporelle et spatiale, mais aussi celle d'une fabrication déléguée aux machines qui fait de l'auteur un spectateur.

Dans ce chapitre de conclusion de notre première partie, nous allons tenter un déplacement qui posera un ensemble de questions sans répondre exhaustivement ici, mais que nous déroulons dans la deuxième et troisième parties.

Ce déplacement est d'abord celui de la photographie à la vidéo, deux *media* parents mais pas identiques. Il s'agira d'interroger ces points communs et ces différences pour ne pas les confondre. Mais disons-le d'emblée, nous nous placerons plutôt dans l'optique de ce partage d'enjeux communs, surtout du point de vue de ma recherche qui ne se situe pas dans les spécificités du medium. Au contraire, le corpus de référence mêle photos et vidéos qui partagent les mêmes questions avec chaque fois les particularités de la technique, mais surtout des choix opérés.

Le deuxième déplacement à opérer est celui d'un *medium* véhiculé par tout un corpus théorique historiquement constitué à un autre, beaucoup moins étoffé, on verra pourquoi. Enfin, et ce n'est pas le moindre déplacement, l'ancrage à la photographie que cette première partie a cherché à poser est relatif à la photographie argentique, alors que mes images, photos ou vidéos, sont de nature numérique. On pourrait voir là un fossé infranchissable, mais nous chercherons à repérer ce qui rapproche ces modes d'existence des images, sans ignorer ce qui les distingue, en les inscrivant dans une forme de continuité temporelle quant aux questions que pose l'art, même si les moyens utilisés sont les technologies les plus récentes.
La vidéo n'a pas à proprement parler d'esthétique ni de philosophie développées de façon solide comme la photographie en possède de nos jours.

Les théories ne sont pas inexistantes, loin de là, mais leur nombre est peu en rapport avec l'importance des usages et la diversité de ce *medium*. À cela sans doute deux raisons, d'une part un discrédit, d'autre part une hétérogénéité native.

La vidéo souffre encore aujourd'hui ça et là d'une suspicion qui est aussi une réaction à son développement exponentiel dans les années 80-90. Rappelons ces éléments qui la discréditent. Comme l'entrée en art de la photographie, elle paye de cette méfiance son caractère reproductible. De fait, comme la photographie ou d'autres techniques liées à la reproductibilité, elle peut être déclinée en multiples, ce qui, même de nos jours, empêche de fait la valeur de chaque édition de monter, sauf à limiter drastquement les tirages. Dès lors qu'elles sont mises en ligne, les vidéos entrent dans le domaine de l'appropriation et de la gratuité. Ce moyen très puissant de diffusion est aussi une façon de discréditer, au sens numéraire, les œuvres.

Comme la photographie, taxée de mécanique à ses débuts au moins, la saisie par un appareil, la caméra et l'automatisation des procédés numériques dans les logiciels sont des arguments critiques avancés pour la discréditer, assez naïvement il faut bien le dire, mais fréquemment.

Mais contrairement à la photographie qui se matérialise dans des objets tangibles qui peuvent être luxueux, de format généreux, la vidéo est réputée parfaitement immatérielle, on verra que ce n'est pas tout à fait exact. Elle est donc également discréditée par cette intangibilité même. Le caractère numérique de la vidéo aujourd'hui ajoute un surcroît d'immatérialité par rapport à l'enregistrement sur bandes analogiques qui précédait. Comme le cinéma, elle ne se déploie que dans le temps de sa diffusion ; mais la vidéo artistique n'est jamais ou rarement projetée dans des salles comme cette spectaculaire industrie qu'est le cinéma.

Cette somme de "handicaps" ajoute singulièrement son poids à la question qui fait sens pour mon travail, celle de la perte, on y reviendra.

Si sa philosophie ou son esthétique sont peu étoffées, en revanche, son histoire très récente — et de ce fait très brève quoique protéiforme dès le départ — est relativement constituée. Nous ne referons pas cette chronologie par le menu, mais nous devrons nous appuyer sur les jalons signifiants de celle-ci.
Mais comme pour les notions d' "image" ou de "photographie" il faudrait, s'il était possible, cesser ici de parler de "la vidéo". Il est encore plus compliqué de comprendre la vidéo sous une expression unique.

Lorsqu'on dit "la photographie", avec toutes les précautions déjà énoncées, le vocable emmène avec lui des usages très divers, on l'a vu, mais aussi cette esthétique déjà constituée, qui lui confère au moins dans le champ de l'art une certaine homogénéité, malgré la diversité de ses formes. Il n'en est pas de même pour "la vidéo". Voilà pourquoi il est nécessaire de faire un point sur les quelques ancrages théoriques existants, d'une part, pour tenter de définir dans "la vidéo" une notion plus ouverte.

Les écrits de bonne teneur théorique sur le *medium* vidéo sont tous ancrés dans une de ses époques bien précise, soit celle de son introduction en art dans les années 70 (c'est le cas de Rosalind Krauss notamment), soit celle de son extrême développement dans les années 80 et 90 (Raymond Bellour, Anne-Marie Duguet, Philippe Dubois). Après tout, ce peut être le signe qu'elle s'est débarassée de ses carcans : le passage obligé de spécificité du *medium*, que représentent Nam June Paik et Wolf Vostell dans le versant des œuvres, est déjà bien loin, d'autant que la vidéo est par nature métamorphique, nous le verrons. Mais son usage n'a pas tout-à-fait suivi le parcours de banalisation auquel on pouvait s'attendre, ni le même type de chemin que celui qu'a suivi la photographie.

D'emblée, la vidéo est née d'une hétérogénéité qui fait sa force et sa faiblesse. En cela son parcours ressemble à celui de la photographie, car comme elle la technique se développe pour répondre à des usages qui ne sont pas ceux de l'art. Cette "impureté" native commune à ces deux moyens de figurer est un trait récurrent. Elle apparaît dans le champ de l'art, écrit Françoise Parfait, « dans une période que les historiens identifient comme marquant le passage de la modernité à la postmodernité[271] », soit le triomphe de l'hybridation, du métissage des champs et des moyens *versus* la recherche moderniste (selon le schéma de Greenberg) de spécificité du *medium*.

La vidéo a pourtant d'abord cédé à cette tentation, explorant égaiement les effets pour eux-mêmes. De ce fait le modèle initial est prégnant, issu lui-même du cinéma expérimental d'une part, de la télévision d'autre part, sur le versant de la création (Averty, Gerry Schum) ou du champ de l'information et de la propagande. Anne-Marie Duguet souligne que son développement dans les années 60 s'est fait « en réponse au fonctionnement centralisé et au discours univoque d'une télévision de monopole, et en liaison avec divers mouvements de contestation[272]. »

[271] Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 7.
[272] Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981, p. 11.

Dans cet ouvrage princeps en français sur le *medium*, elle retrace son histoire de façon complète et ce point de vue a l'immense mérite de considérer la vidéo dans un champ élargi au politique, au social, et non seulement celui de l'art, qu'elle n'exclut évidemment pas de ses chapitres, comme celui d'envisager ce développement dans une envergure internationale.

Du point de vue de l'art, elle rapporte que les premières utilisations retournent le *medium* vers lui-même, « habituellement réglée pour occulter sa propre origine, l'image est révélée ici dans le procès même de sa constitution[273]. » Mais outre cet usage la vidéo est marquée par sa capacité, issue du hors-champ de l'art, à conserver une trace d'un événement, ou à le diffuser, voire à lui donner un impact par le montage et les jeux d'échelle de plans. C'est le cas, pêle-mêle, de l'usage de la vidéo dans les pratiques du land-art, dans les champs artistiques autres que celui des arts plastiques (au moment même où ces cloisons étaient justement en train de se fissurer) comme le théâtre, l'opéra, la danse, notamment par le biais de la performance. La vidéo a très vite pénétré, à la manière d'une infiltration d'eau, l'ensemble des pratiques artistiques si bien que l'obsolète locution *art vidéo* l'est presque dans le même temps que son apparition, comme le vilain terme de *vidéaste*.

Apparue dans ce temps de l'histoire de l'art qui voit la fin des mouvements artistiques, elle s'inscrit résolument dans des approches hybrides qui se veulent sans étiquette. Ce *medium*, nouveau à l'époque, embarque avec lui ses spécificités mais demeure très perméable lui-même aux autres *media* et s'ancre dans des pratiques sociales et politiques. Malgré la grande diversité des pratiques, ses apports décisifs en « quelques axes communs » sont ainsi listés par Duguet : « une investigation du dispositif (…) et des constituants de l'image engageant une réflexion sur la représentation et la figuration ; un nouveau rapport au temps, à l'espace et à leurs relations ; une remise en cause des codes narratifs dominants ; des expérimentations sur la perception et la communication ; la mise en jeu du corps et l'auto-observation ; [274]»

Ces enjeux, on le voit bien, sont ceux des vingt premières années du *medium*, qui se positionne comme critique ou élément perturbateur de ses cousins le cinéma, la photographie, la télévision dont elle hérite dans une certaine mesure. Par ailleurs son émergence et son développement accompagnent un des caractères dominants que maints théoriciens reconnaissent à l'art dit "contemporain", la dématérialisation.

[273] *Ibidem,* p. 188.
[274] *Ibidem*, p. 187.

Au même moment (en 1967) Jean-Luc Godard tourne, en vidéo ou sur support traditionnel, des films sans aucune intrigue, montrant le travail en usine et faisant tourner les ouvriers eux-mêmes. La ruine du spectaculaire est consommée, la vidéo y a largement contribué. Dans les années 80 et 90 qui voient le triomphe des écrans dans toutes les sphères constituant les sociétés occidentales, la vidéo absorbe le domaine de l'information et du documentaire de façon très forte, pour en critiquer les limites et rendre au spectateur son libre arbitre, dans toute la mesure du possible, même si c'est une utopie. Dès lors on voit se multiplier dans les œuvres des images ressemblant à s'y méprendre à celles que la TV déverse dans les journaux télévisés. Âge d'or des festivals et expositions vidéo, la décennie 90 verra aussi le trop-plein et la mort annoncée de ce *medium*, tant dans ses caractéristiques techniques, ce qui ne manqua pas d'arriver, que dans sa constitution comme genre ou champ. De fait, aujourd'hui les intitulés des festivals, expositions ou lieux dédiés ont muté, passant de l'appellation "art vidéo" à celle d' "arts électroniques", puis "numériques", incluant les images de synthèse qui se passent de caméra, jusqu'à ce que cette spécificité elle-même trouve un jour son point d'obsolescence.

Existe-t-elle alors encore, cette notion de "vidéo" ? Est-ce encore un champ, un genre, une technique ? Ou plutôt une question, comme l'écrit Dubois[275] ? Ou n'est-ce qu'une appellation forcément datée, mettant ainsi en difficulté toute tentative théorique d'en dégager non une ontologie, car ce serait encore plus vain que pour la photographie, dumoins, comme pour elle, des traits constitutifs qu'elle emmènerait toujours avec elle ? Ou au contraire serait-elle ce moyen utilisé à toutes sortes de fins, même plus un *medium* ? Une figure[276], comme le démontre Françoise Parfait ? S'agissant de numérique aujourd'hui et à l'heure des images de synthèse, créées sans caméra, qu'est-ce qui demeure de cette appellation ?

Pour illustrer autrement ce postulat et entrer de plain pied dans le domaine de l'image mobile, le paradigme en sera indiscutablement l'œuvre de Zbigniew Rybczynski, *Tango*, 1980, qui n'est justement pas une vidéo, mais en emprunte les innovations à une époque où elle a dépassé l'exploration du *medium*, sur un support classique du cinéma[277], la pellicule[278].

---

[275] Philippe Dubois, *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Liège, Yellow now, 2012.
[276] « En dépassant la question moderniste de la spécificité des supports, en empruntant au cinéma, à la télévision, à la musique, aux arts du geste et à la culture populaire, la vidéo s'est avéré être une figure incontournable de l'art vivant de la seconde moitié du XXe siècle, à l'image de la diversité de ses modes de conception et d'apparition. » Françoise Parfait, Vidéo, un art contemporain, *op. cit.*, 4e de couverture.
[277] Jean-Paul Fargier écrit « Tango, c'est indiscutablement de la vidéo, même si son support est du film et tous ses trucages de classiques caches-contre-caches cinématographiques (…) car la stratégie spatio-temporelle qui tend cette œuvre, absolument géniale, appartient de fait, sinon de droit, aux conquêtes vidéographiques. », rapporté par Françoise Parfait, *Ibidem,* p. 116.
[278] Francine Levy a évoqué à propos de cette œuvre « la prouesse technique à la limite de la résistance de la pellicule qui lui a permis (…) de recevoir un oscar, fait rarissime pour un film expérimental.», dans sa conférence « Du temps de et dans l'image », séminaire inter-arts du 03 février 2005, cycle *Arts et nouvelles technologies,* site Panthéon.

Tango, déplacements

Le film présente une succession d'actes d'une grande trivialité dans une temporalité démultipliée et fictive et un lieu unique, une chambre d'hôtel vue en légère plongée. Les personnages, isolés ou en couple, ou groupe, une fois entrés dans cette "scène", s'incrustent dans le déroulement filmique et y reproduisent l'action en boucle, saturant ainsi progressivement ce temps impossible ainsi que l'espace, puis graduellement, de la même façon mais à rebours, vident les lieux.
Ces gens entrent, vaquent aux occupations ordinaires de la vie (changer un bébé, faire l'amour, déjeuner, changer une ampoule, courir après un ballon…) et sortent, s'ignorant les uns les autres. Outre ce regard sans complaisance sur le contenu besogneux, individualiste et la vanité de nos existences, la stratégie spatio-temporelle de ce film est très ingénieuse: à la saturation de l'espace correspond une superposition de la temporalité, et cela place derechef l'œuvre à la lisière d'une fiction immédiate et du récit objectif et banal d'actions humaines quotidiennes, comme prises par une caméra de surveillance. La bande-son, elle-même, se sature et s'épure en accompagnant le double mouvement de surenchère et d'évidement, répétant les bruits que produisent ces personnages dans leurs actes. Cette récurrence des gestes et des sons donne tout à la fois un rythme et une dérision par l'absurde tout en accentuant le vraisemblable.

Le lieu unique qui a servi de cadre de tournage à ces séquences séparées est rempli par l'illusion de leur simultanéité. "L'ici" est rendu impossible par l'impossible du "maintenant", pourtant présenté comme tel dans ce qui pourrait passer pour un plan séquence. Le récit élaboré doit plus au mixage qu'à la notion cinématographique du montage[277]. Cette œuvre qui nous sert d'appui pour le déplacement des éléments relatifs à la photographie pour les éprouver en vidéo est donc porteuse de déplacements internes à l'image mobile.

Vidéo, déplacements

Beaucoup de commentateurs définissent la vidéo par ce qu'elle n'est pas, ou plutôt par ce qu'elle n'est plus, l'inscrivant derechef dans une généalogie des images qu'il est intéressant d'examiner. Sa filiation immédiatement convoquée comme directe est celle du cinéma. Comme lui, la vidéo déroule une temporalité, au rythme usuel de 25 images par secondes. Comme lui elle peut être projetée sur un écran qui la reçoit. Comme lui elle se met en route, se déroule et puis s'éteint. Pourtant, elle s'en distingue fortement.

[277] Françoise Parfait écrit « une contraction de moments séparés sychronisés par un mixage électronique qui s'apparente au *sample* musical de même facture technique. » in *Vidéo: un art contemporain, op. cit.*, p. 117.

Philippe Dubois souligne que la vidéo (et il entend *vidéo analogique*) a toujours eu des problèmes d'identité, venue du cinéma qui « l'a précédée massivement et incomparablement, et l'imagerie informatique, qui l'a vite débordée et balayée comme si (…) elle n'avait été qu'une parenthèse, fragile et transitoire, marginale, entre deux univers d'images à tous points de vue forts et décisifs[278] ». Il avance même qu'elle est plus intermédialre que *media*, voire un intermède.

Et notant qu'elle n'a pas de vraie et ample tradition de recherche, il la qualifie de « petit objet flottant, mal déterminé[279] ». Il se propose alors de se pencher sur les différences entre langages vidéographique et cinématographique, d'abord de repenser son nom même : le mot vidéo est d'abord accolé comme adjectif (signal vidéo, art vidéo, cassette vidéo, etc), utilisé comme un périphérique dont la place est flottante (ex. vidéo-clip ou clip vidéo), sans genre ni traduction spécifique dans les langues occidentales, donc sans corps et sans âme. Mais il souligne dans le même temps que le mot, en latin, « je vois », dont l'étymologie est claire est du même coup un « acte fondateur de tous les corps d'image existants[280] », le latin étant une « langue hors temps, inactuelle et matricielle, généraliste et générique[281] ».

Mais plus encore que ce verbe voir, il souligne la façon dont cette appellation l'ancre dans une posture centrée sur soi (je) et dans un temps précis, le présent. La vidéo comme "je vois" serait donc l'explication de son impossibilité à se décentrer du moi et du *hic et nunc* de la prise. Philippe Dubois la distingue du "j'ai vu" de la photographie passéiste, comme du "je crois voir" du cinéma illusionniste et également du "je pourrais voir" de l'image virtuelle utopiste. Il entend bien sûr, ici, image de synthèse.

"Vidéo" recouvre à la fois l'objet (vidéo) et l'acte qui le constitue (*video*), et en cela elle met en avant, avec autant d'impact, les images et le processus, surtout dans les processus en direct, mais aussi dans les projections, par exemple les visages humains projetés sur des poupées de chiffon de Tony Oursler. Comme la célèbre phrase de MacLuhan, *le medium est le message*, le sens est à la fois dans les images comme résultat et dans le processus de leur apparition. De fait, dans les expositions où elle est projetée, le faisceau lumineux est visible, quand ce n'est pas tout l'appareillage.

---

[278] Philippe Dubois, « la question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques », in (sous la dir.) Franck Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc, *Cinéma et dernières technologies*, *op. cit.,* p. 189.
[279] *Ibidem*, p. 190.
[280] *Ibidem*, p. 191.
[281] *Ibidem*, p. 191.

Philippe Dubois questionne les déplacements esthétiques qu'entraîne la vidéo dans son rapport au cinéma[282]. Il part du constat que le champ lexical du cinéma est appliqué tel quel à la vidéo, en vertu du fait qu'il s'agit pour ces deux techniques d'images mobiles et que le cinéma la précède. Remettant en question ce placage lexical qui instaure de fait un décalque de sens, il décèle de façon remarquable les retournements que la vidéo opère, au contraire.

Il démontre ainsi que n'étant pas tournée dans son immense majorité, vers un but narratif et illusionniste, contrairement à son prédécesseur, elle mérite un nouveau lexique qui convient mieux à ses opérations. C'est cela qui la distingue plus fortement de ce lointain cousin, bien plus que sa nature analogique sur bandes et non pellicule ou même quand elle est numérique. De la sorte, il oppose d'autres termes à ceux qui régissaient l'image mobile jusque là. Voici lesquels.

Il préfère parler *d'image* que de *plan*, et selon lui, au classique *montage de plans*, linéaire et successif, régi par des raccords quasi-règlementaires et catégorisés, la vidéo substitue le *mixage d'images* par des opérations telles que superpositions, découpes, juxtapositions, ou encore incrustations. Ainsi, la narrativité s'il en demeure une, ne se déploie pas tant dans les opérations temporelles classiques au cinéma, les raccords et les ellipses, mais dans un creusement de la surface même de l'image.

À *l'échelle de plans*, anthropomorphe et étalonnée, supposant une contigüité renforcée par la continuité, la vidéo oppose *la composition d'images*, qui multiplie les angles d'un espace hétérogène, donc d'un temps composite. Là encore, les incrustations, les phénomènes de découpe et de juxtaposition (*split-screen*), de recadrage d'image enfin possible avec la vidéo instaurent un temps et un espace recomposés en leur sein même.

De même il propose de substituer, à la notion de *profondeur de champ*, rapportée au point de vue perspectiviste unique et séculaire, qui présente un espace homogène, la notion d'*épaisseur de l'image*. En effet, superposée ou incrustée, composite, son espace est moins illusionniste que littéral et pourtant immatériel, impalpable.

Enfin selon Dubois la vidéo instaure encore, contre le concept traditionnel de hors-champ, celui d'une image totalisante.

---

[282] Philippe Dubois, « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétique*s* », in (sous la dir.) Franck Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc, *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles, Co-éd. INA/ De Boeck Université, 1998, pp.189 à 205.

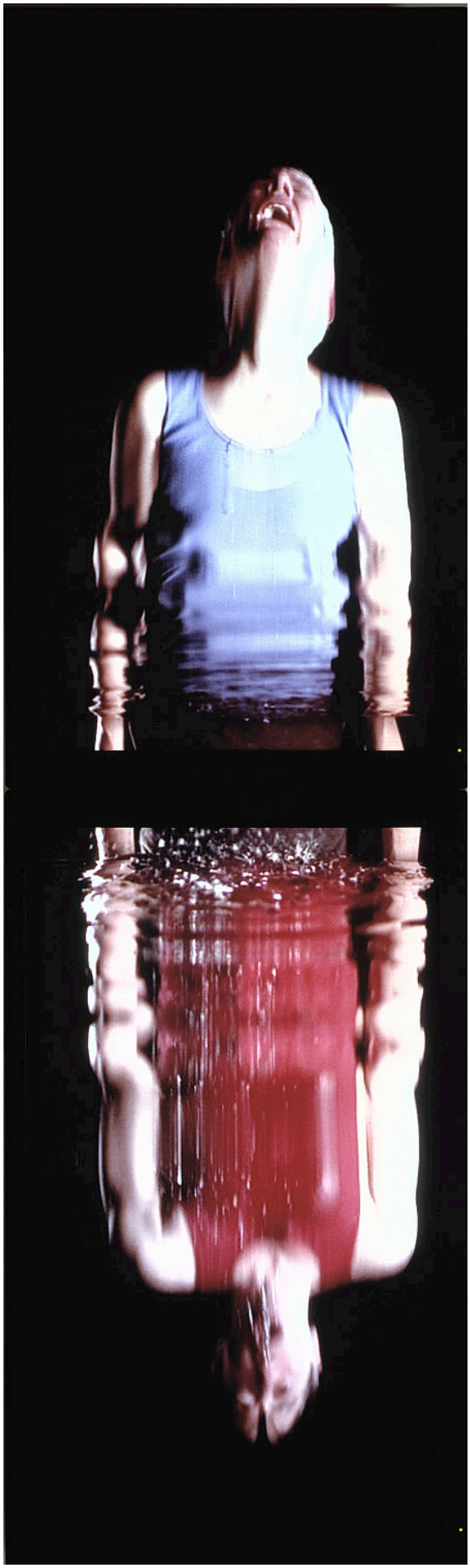
Il conclut : « Image virtuellement totale, (« omnivore ») et sans extériorité, image démultipliée et composite, image en couches ou trouée, faite d'une épaisseur intrinsèque (la matière-image), image spatialement hétérogène, sans structure unitaire hiérarchisante, sans point de vue humaniste, image-mixage (…), la vidéo, on le voit, est d'un tout autre ordre de fonctionnement que l'image de cinéma. (…) il s'agit bien d'un nouveau langage, d'une nouvelle esthétique[283]. ».

Mais la vidéo est aussi fille de la télévision, et de celle-ci elle hérite de la notion de flux permanent, et également d'un mode d'existence — ou au moins d'apparition — qui tient d'abord au balayage cathodique très rapide, ensuite à une grille de coordonnées et plus tard leur encodage binaire dans le numérique. Elle hérite aussi, dans l'acception usuelle, d'une modalité pourtant très particulière mais qui finit par s'imposer de façon générale aux commentateurs, celle de la diffusion en direct. Peut-être parce que quand il apparaît, ce mode d'existence est révolutionnaire à bien des égards, la vidéo a du mal à s'en défaire, et cette occurrence lui colle au corps, renforcée aujourd'hui par l'expansion de la vidéo-surveillance dont les artistes se sont saisis, et par ailleurs celui de la vidéo-conférence ou des liaisons en direct, y compris désormais par internet sur les tablettes et les téléphones portables de dernière génération. De ce fait, elle est engluée dans un présent permanent.

Nous avons abordé quelques jalons et aspects de la vidéo rapidement évoquée dans sa courte histoire, puisqu'il ne s'agissait pas d'une approche historique du *medium* mais de tenter de circonscrire une notion fluctuante.

L'analyse de Philippe Dubois, très intéressante, peut nous permettre de tirer une conclusion. Elle se prête remarquablement bien à l'œuvre de Zbigniew Rybczynski qui a servi d'amorce à notre déplacement, alors même que cette œuvre est sur support pellicule. Cela montre bien que la notion de "vidéo" n'est pas tributaire d'un critère technique, mais d'un rapport à l'image. S'ils s'appliquent très bien à Tango, cet ensemble de critères différents de ceux du cinéma montrent que le changement est bien dans les usages. C'est bien ce que nous retiendrons de cette notion de vidéo.
Et par ailleurs la vidéo est un outil ou un *medium* qui permet de travailler des questions usuelles par des moyens différents, notamment avec l'attrait et la fascination, les possibilités de l'image mobile. Prenons l'exemple de *Surrender*, de Bill Viola, ci-après. Le ralenti extrême conjugué à la capture vidéo d'une extrême définition (HD) et d'un nombre très important d'images par secondes met le spectateur comme face à une peinture.

[283] *Ibidem*, p. 205.



16 - Bill Viola, *Surrender*, présenté en général sur deux écrans plasma verticaux, 2001

Bill Viola travaille dans ses œuvres des questions universelles relatives à la vie, la mort, la souffrance, la nature, la peur, le bonheur, l'extase, le tragique, l'amour, la régénération … et pas du tout les questions propres à la vidéo.

Désormais reste à aborder son aspect numérique, puisque d'une part, le système analogique en vidéo est quasiment déjà une technique du passé[284], et que le travail dans les logiciels que je fais se déploie forcément sous cette forme. Le passage récent à la haute définition (HD) change encore la donne technique, et le prochain virage sera sans doute celui de la 3D. Sur quoi pourraient bien reposer ces caractères propres que nous tentons d'identifier, étant donnée la vitesse de mutation des supports ? Et quel serait le gain théorique à penser une technologie dont l'obsolescence est le principal moteur ?

3- Le numérique et la perte

Les références que nous venons de convoquer sont encore toutes relatives à une vidéo techniquement analogique. Le passage au numérique étant la grande affaire des quinze dernières années, ni son histoire, encore moins sa théorie, ne sont encore écrites. Les publications sur la question vidéo évitent de se pencher sur sa nature digitale.
Depuis cette entrée en numérique de la photographie comme de la vidéo, tout se passe selon deux modalités exclusives l'une de l'autre : soit les commentateurs font comme si ce caractère technique transformait radicalement la donne, ce qui n'est vrai que dans une certaine mesure pourtant. Soit il est ignoré totalement, ce qui finalement dénote bien que quelque chose perdure, finalement.

Du coup, deux attitudes se font jour : certains théoriciens, très peu il est vrai mais qui l'affirment haut et fort, se définissent comme "spécialistes" du numérique ; d'autres, les plus nombreux, reconnaissent son évitement dans leurs ouvrages.

Éviter le numérique
Les raisons invoquées en sont surprenantes, s'agissant parfois de théoriciens ayant pourtant contribué à décloisonner les spécialités, les techniques, revendiquant par ailleurs la porosité des frontières entre les champs.

[284] il existe encore des camescopes à cassettes (mini DV), donc enregistrant de façon analogique mais ces données sont aussitôt transformées en numérique dès l'acquisition par l'ordinateur.

Il faut bien constater que ces penseurs deviennent muets sur le sujet, l'écartent. Ils s'en expliquent parfois, pas toujours longuement, en invoquant des risques auxquels ils refusent d'être confrontés plus avant. Et ces raisons sont de deux ordres : certains se disent incompétents face au numérique. C'est le cas par exemple de Dominique Baqué à propos de la photographie. Dans l'avant-propos de son ouvrage *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, elle annonce par avance qu'elle ne parlera pas de photo numérique : « D'aucuns ne manqueront pas de s'étonner, alors même qu'un nombre croissant d'artistes retravaillent leurs images sur ordinateur, de l'absence d'une réflexion sur le passage de l'analogique au numérique. C'est que l'auteur, outre sa compétence toute relative sur ce point, avoue son scepticisme devant l'engouement dont bénéficie aujourd'hui l'art technologique. Ce serait là l'objet d'un autre essai[285]. »

Commentons d'abord ce dernier vœu : autre essai[286] il y a eu, six ans après, en un temps où le numérique avait déjà étendu son empire, mais sans toutefois qu'il trouve place dans cet ouvrage. Pourtant l'auteure revendique le risque de l'analyse des productions les plus contemporaines, auxquelles elle atteint avec brio, mais toujours dans cet évitement de s'attacher à leur nature technique. Comme beaucoup, elle « passe » à travers l'image pour aller au contenu, qui donne par ailleurs matière suffisante à sa réflexion, riche par ailleurs. Mais pourquoi s'avoue elle-même inapte à traiter du phénomène numérique au moment même où il triomphe ?

En réalité elle traite bien de certaines images numériques[287] mais en faisant l'impasse sur ce caractère précis. Cette caractéristique ne ferait donc pas muter si foncièrement les images ou les œuvres, il y aurait donc continuité, bien plus que rupture. C'est bien notre hypothèse.

Elle avance un deuxième argument qui consiste à se dédouaner de cette réflexion en dénigrant d'un bloc un ensemble nommé « art technologique », celui-là dépasse les bornes, notamment celles qu'elle s'était fixées elle-même, à savoir justement ôter les limites qui contraignent et faire l'apologie de pratiques ayant miné les critères d'évaluation usuels de l'art ou de la technique. C'est ce qu'elle fait avec les limites assignées habituellement à la photographie, en retraçant son accès et son épanouissement dans le champ de l'art au sens plus large, et cette position féconde est bien résumée dans le terme de *photographie plasticienne*. L'histoire se répète, et le numérique aujourd'hui encore fait l'objet de suspicions exactement superposables à celles dont la photographie a eu à se défaire.

---

[285] Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, éd. du Regard, 1998.
[286] Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2004.
[287] Par exemple Keith Cottingham, *Fictitious portraits*, 1992, image numérique, dans Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal, op. cit.*, p. 303.

Éviter la vidéo

Dans le champ qui nous occupe ici, et dans cette sorte de transposition des questions issues de la photographie à la vidéo, nous convoquerons, de façon assez similaire, la réaction de Philippe-Alain Michaud sous forme d'une anecdote qui nous a vraiment frappée.

Au moment même où il écrivait sur le champ étendu du cinéma, et risquait une analyse fort intéressante sur le « devenir-cinéma » de l'art du XXème, il refuse de se prononcer sur la vidéo. Lors d'une conférence[288] à la Sorbonne, il précise clairement à l'assemblée qu'il tire une ligne de partage entre cinéma et vidéo, et que celle-ci est spécifique et n'entre pas dans son approche. La question du pourquoi de cette frontière lui a été posée, alors même qu'il a longuement montré en quoi le cinéma pouvait être, au-delà d'une technique, d'une industrie ou d'un art, également une question ayant travaillé les arts plastiques au XXème.

Sa réponse, très surprenante, était en substance qu'avec la vidéo, il n'y avait pas d'inscription. Il faut déduire de cette réponse qu'il entendait par là la seule forme de vidéo « en direct », non enregistrée, ce qui est une acception réductrice et surtout très datée. Mais il n'est pas le seul à entendre le terme vidéo ainsi, c'est pourquoi cette anecdote va au-delà de son récit, elle est révélatrice de ce que le terme recouvre ici ou là, comme si le *medium* appartenait tout entier à l'émergence du direct dans les années 70.

Chez Philippe-Alain Michaud, cette réaction semble contradictoire en la rapportant à la thèse dont il fait la promotion au même moment : une approche du cinéma, non dans le cadre restreint de son histoire, mais dans celui, élargi, de l'histoire de l'art. Soit un décloisonnement des frontières, précisément, et des temps. Il la développe avec brio dans un ouvrage *(Sketches*[289]) qui rassemble des textes écrits depuis des années autour de cette question, et réalise le commissariat de l'exposition *Le mouvement des images*[290] au Centre Pompidou, sorte de mise en pratique de cette pensée féconde de l'extension des enjeux du cinéma aux arts plastiques, à travers les questions du défilement, de la projection, de la narration et du montage.

---

[288] Dans le cadre des interfaces esthétique/arts plastiques organisées par MM. Richard Conte et Marc Jimenez et l'Université Paris 1, Philippe-Alian Michaud a fait une conférence à la suite de laquelle il a été possible de lui poser des questions, le 08/11/2006.
[289] Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'éclat, 2006.
[290] *Le mouvement des images,* du 9 avril 2006 au 29 janvier 2007, Centre Pompidou, commissariat Philippe-Alain Michaud.

Depuis, et notamment au cours d'un cycle de conférences au MAC de Marseille en 2010[291], il a pris appui sur des vidéos sans en définir techniquement la nature, à nouveau, mais sans refuser cette fois de les inclure à son corpus d'analyse. Au-delà de l'anecdote, cet épisode est emblématique d'une première réaction de refus quant à envisager les technologies les plus récentes dans le *continuum* de l'histoire de l'art. C'est peut-être que le modèle moderniste de la rupture est encore prégnant.

Il me semble au contraire important, sans tomber dans la confusion et sans ignorer leurs spécificités, de penser les images numériques dans une continuité par rapport aux autres techniques, notamment celles qui leur sont proches comme le cinéma analogique ou la photographie argentique. Nous tenterons d'éviter l'aveuglement quant à leurs fondamentaux partagés, en tant que de moyens de figurer, par-delà leurs différences techniques.

Révolution

À l'exact opposé de ces exemples se tient la position d'Edmond Couchot qui s'est placé comme l'incontournable spécialiste dans le créneau vacant de la pensée des technologies numériques, et sa réflexion est à ce jour encore inégalée. Pour lui le saut technologique opéré avec le numérique fait basculer le régime des images de la représentation à la simulation. Nous nous appuierons largement à la suite de ce texte sur les théories successives de ses ouvrages, mais il faut d'emblée nuancer ce point de vue qui, s'il s'applique à de nombreux usages comme l'image de synthèse, n'est pas si adéquat pour la numérisation d'une enregistrement du référent, comme mes photos et vidéos le font.

Même si la première l'élude et la deuxième l'encense, ces deux positions considèrent ensemble le numérique comme une rupture absolue avec les autres moyens de représentation. Il nous faudra trouver notre propre chemin, relatif aux enjeux des œuvres du corpus, qui se situera bien plus en filiation ou en connivence qu'en opposition avec les techniques précédentes, quoiqu'en reconnaissant les divergences, nous développerons tout cela.

Nous venons de souligner ces deux positions extrêmes quant à la vidéo ou à l'aspect numérique pour en relever les similitudes avec celles que la photographie a pu engendrer à ses débuts. C'est aussi en quoi la photographie peut occuper ce statut de paradigme pour cette recherche.

---

[291] *Renouer les fils*, cycle de projections/conférences par Philippe-Alain Michaud au MAC, Marseille, les 23 et 24 février 2010.

Mais c'est surtout parce que la vidéo a plus d'affinités avec ce que nous avons précédemment décelé dans la photographie qu'avec les techniques qu'on lui superpose habituellement, à savoir le cinéma et la télévision selon l'usage que j'en fais dans mon travail artistique.

Une même question pour deux techniques

Dans les enjeux de mon travail artistique, la vidéo sera à envisager comme la photographie, à travers les questions de la trace et de la coupe temporelle et spatiale, toutes deux identifiées comme écarts par rapport au référent réel, et engendrant des déperditions au plan plastique comme un sentiment de perte au plan sémantique. La donnée de durée inhérente au film ouvre des possibilités de déploiement dans le temps de façon plus fluide qu'une série séquentielle de photographies, mais les enjeux sont les mêmes.

Soulignons ici un trait spplémentaire, initialement relevé aussi dans la photographie, et sur lequel nous reviendrons : les technologies numériques proposent une posture expérimentale. La nature numérique des images leur adjoint une perpétuelle possibilité de transformation, un caractère foncièrement plastique, au sens étymologique du terme.

Arrivant au terme de cette première partie, reprenons brièvement le chemin parcouru. Nous avons ouvert la question avec *Anthropies*, l'œuvre emblématique qui a entamé cette recherche depuis dix ans autour de la déperdition, la déréliction dans la figuration. Cette série de photographies rephotographiées m'a amenée à émettre l'hypothèse première, que cette première partie a tenté d'étayer : *figurer serait perdre*. Dans le même temps que l'apparition de la figure ou de l'image, apparaît aussi, au verso, la perte du référent, de ses qualités iconiques ou plastiques. Nous avons cherché à questionner successivement quelques récits primordiaux ou historiques relatifs à la formation des images, et notamment le contexte qui accompagne l'émergence de la photographie. Celle-ci, ensuite, a constitué un temps fort dans cette partie qui s'achève car nous l'avons tour à tour envisagée comme acte, comme procédé et enfin comme paradigme pour notre réflexion. Ce passage par la photographie nous a permis de déceler sur le plan théorique des points qui font sens pour ma production artistique. Ces bases étant posées, l'hypothèse suivante, qui guidera notre deuxième partie, sera relative à ce travail artistique.

Plus qu'une hypothèse, d'ailleurs, ce serait plutôt un trait récurrent, un *leitmotiv* de celui-ci. Formulons-le simplement ainsi : si figurer est perdre, c'est la perte, justement, que je recherche dans les images que je produis. Cette perte qui accompagne la figuration, je la mets au premier plan, c'est elle qui m'intéresse, c'est elle que je poursuis. Elle est l'objet, le sujet même, de la figuration.

La perte engendrée par des procédures d'enregistrement diverses produit des occurrences différentes. Nous verrons donc de quels enjeux ces images défectives sont porteuses, d'abord du point de vue des procédures. Cette recherche de perte dans l'image prend une voie expérimentale forte grâce au numérique, qui permet la découverte de formes signifiantes. Et puisque cette dimension de recherche accompagne ce chapitre, il s'intitule *La perte à l'image, procédures heuristiques*.

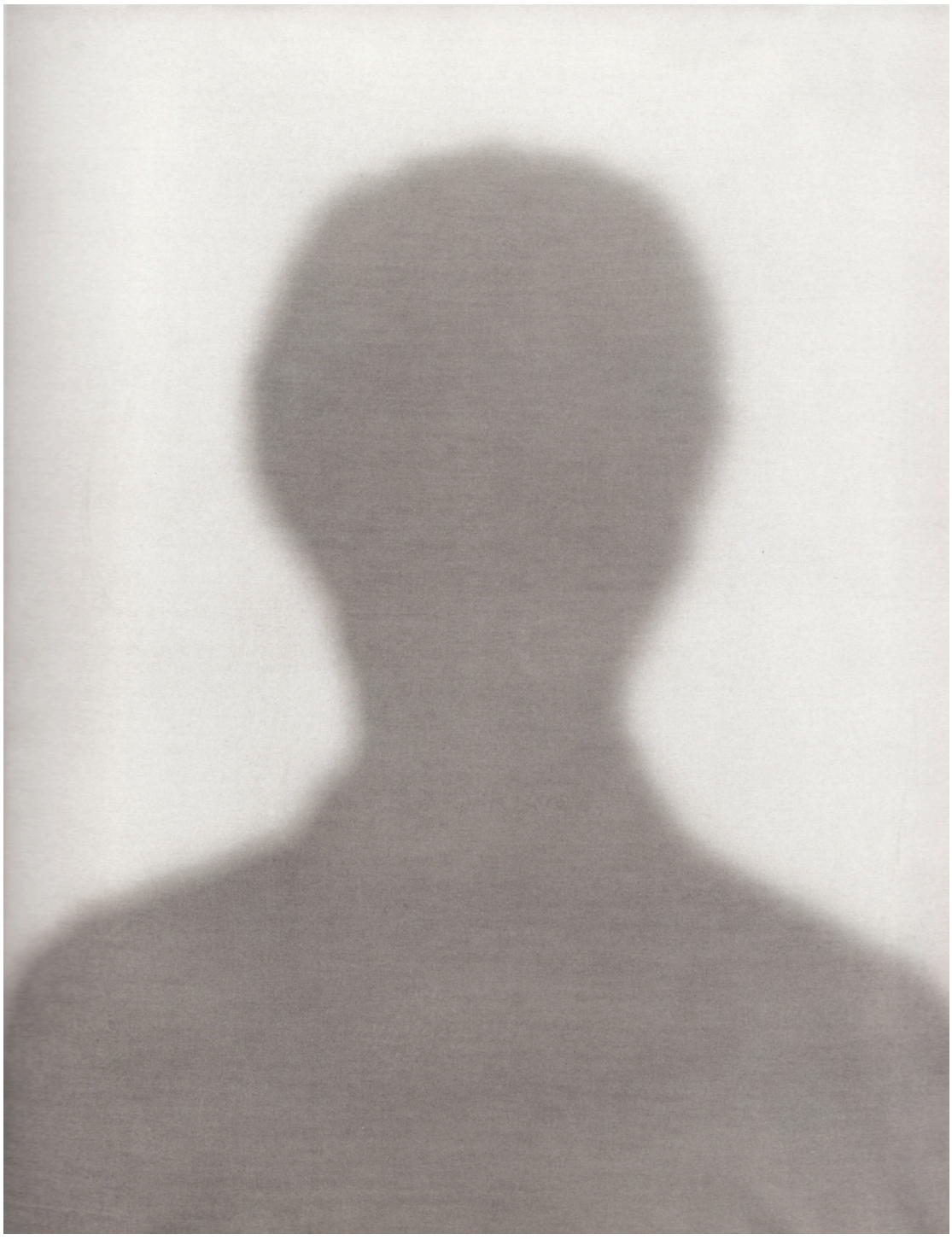
Dès lors que s'établit un processus en surenchère ou en abîme comme on l'a vu à propos d'*Anthropies* ou de *Last Plays*, cette perte première devient déperdition graduelle. On peut alors la nommer entropie. Nous examinerons les ressorts de ce déploiement temporel irréversible dans ce chapitre intitulé *La perte à l'œuvre, processus poïétique*.

Enfin toujours dans cette partie nous réfléchirons sur l'utilisation que je fais *a minima*, à rebours ou à perte des technologies numériques. Cet usage a pour effet de miner les performances usuelles des technologies de pointe, il instaure un point de vue critique. Elle fera l'objet du troisième chapitre intitulé *Usages défectifs des technologies numériques, une posture critique.*

Cette deuxième partie qui commence sera plus centrée sur les œuvres plastiques, qu'elles proviennent du champ artistique dans son ensemble ou qu'elles soient celles, personnelles, du corpus présenté.

PARTIE DEUX – DANS LES FAILLES DE L'IMAGE

« C'est important de faire de mauvaises photographies. » Diane Arbus



17 - Claudio Parmiggiani, *Autoritratto come ombra*, 1979, Toile photographique, 65 x 48 cm

Le seul autoportrait que Claudio Parmiggiani ait jamais réalisé est un retrait. *Autoritratto come ombra*, 1979, présente une apparition spectrale, celle d'une forme évanescente, la photographie de son ombre portée, elle-même reportée sur toile. Aucun moyen d'y déceler les caractères physiques de l'homme portraituré, ceux-ci sont effacés dans l'ombre, qui du même coup, atteint à l'universel. L'ombre est un indice, un signe de la contigüité, ici mis en abîme par la production d'un autre indice, la photographie. L'ombre est aussi le gage d'une présence réelle, mais elle en est une paradoxale manifestation, sa trace immatérielle, éphémère : un phénomène. En faire une photographie, c'est fixer l'image d'une présence et dans le même temps produire celle d'une absence.
La photographie instaure une distance spatiale et temporelle avec l'objet de la prise, on l'a vu : dans cet autoportait le *spectrum* est foncièrement devenu spectre. Mais simultanément, l'image photographique relie à son objet, le relaie. Le transfert sur toile, outre la préoccupation de faire de ce « portrait » un objet de l'art, inscrit dans une tradition et la subvertissant quelque peu, est un report supplémentaire. Pour autant, l'aspect indiciel de l'ombre elle-même ne disparaît pas dans cette double médiation.

L'ombre portée, image *achéiropoïète*, convoque immédiatement la légende de Dibutade sur laquelle notre réflexion s'est attardée précédemment. Ce n'est pas le dessin ici mais la photographie qui vient fixer l'ombre produite, la contenir en un lieu (la *circonscriptione* d'Alberti) pour en retenir quelque chose qui n'est pas la présence même, mais la trace de son passage, un *ça-a-été*. Ici également le corps s'interpose. En occultant la lumière, il produit une forme, une sorte d'interface qui le rappellera ; un alias, au sens informatique du terme.

Comme pour la fille du potier, cet acte qui cherche à retenir, contenir la présence ne fait que produire de l'absence, de la perte. Mais c'est justement ce qui en fait sa force. Si nous reprenons la pensée de Marie-José Mondzain, qui fait de l'image un lieu critique, pour l'appliquer à cette image, nous pouvons aisément dire qu'ici le plan d'inscription dans lequel le voile crée la distance permet l'exercice du jugement. Si cet autoportrait avait revêtu l'aspect d'une simple photographie, c'est à une nouvelle adhérence que l'image nous aurait soumis, comme celle que l'idole provoque : une fusion avec l'objet, une confusion. Mais Parmiggiani enfouit le référent dans des procédés de report en abîme, et crée ainsi une triple distance : une ombre de lui-même, une photographie de cette ombre, le report de cette photographie sur toile.

Il montre là le paradoxe d'un portrait sans visage, une figuration *dé-figurée*. Le caractère iconique de cette image est quasiment du degré zéro, puisqu'aucun trait n'est identifiable. Pourtant, elle atteste d'une présence obligatoirement là pour qu'il y ait ombre, car aucun être humain ne peut s'affranchir de son ombre. Dans l'imaginaire de la littérature ou du cinéma les immortels, les anges, les créatures diaboliques ou les vampires, n'en ont pas. Celui qui possède un corps produit une ombre. Celui qui a une ombre est donc soumis à la mort. Dès lors, cette ombre est un signe avant-coureur de l'absence à venir.

Cet autoportrait est plus celui d'un homme au sens générique que le sien propre : pris de profil, on aurait pu avoir quelque chance de reconnaître l'auteur dans son ombre prise en photo. Mais c'est une ombre de face ou de dos, ou plutôt qui n'a ni face ni dos. Cette absence de visage est une négation du portrait comme genre, pourtant utilisé dans le titre, mais avec la double signification que le terme italien autorise du portrait et du retrait. La grisaille indifférenciée se substitue au visage, nous renvoyant une image de l'au-delà du portrait, une trace générique.

Ce tableau, puisqu'il s'agit de cela, a une parenté formelle plus grande avec les grands dessins qu'il fera plus tard en étalant avec les doigts du pigment noir sur papier (*Senza titulo*, 1985), selon de vagues formes humaines très proches de ce que Bataille relève comme traces soufflées sur les murs d'Hiroshima.

Cette présence par l'absence, cette *écriture de lumière* qui produit de l'ombre déploie une polysémie récurrente dans son Œuvre entier, contitué d'œuvres plastiques mais aussi de très beaux textes, fort éclairants sur ses enjeux. Ainsi, lorsqu'il écrit « laisser une empreinte est une façon de s'en aller[292] », on pense à cet anti-autoportrait. Et l'ombre, c'est aussi ce domaine sombre de l'imaginaire, soit qu'il vienne gâcher la scène (une ombre au tableau), soit qu'il soit le pays des morts (le royaume des ombres).

Cette œuvre de Parmiggiani nous permet d'ouvrir la deuxième partie de ce texte, *Dans les failles de l'image*, axée sur l'analyse de ces images défectives ou abîmées, ces images sans qualité ou ces figurations défigurées qui sont l'objet de ma recherche.

[292] Claudio Parmiggiani, cité par Georges Didi-Huberman, *Génie du non lieu, op. cit.*, p. 54.

CHAPITRE UN - LA PERTE À L'IMAGE : PROCÉDURES HEURISTIQUES

A/ Figurations défigurées

Cette perte engendrée par la prise dont nous avons longuement parlé dans la première partie prend tout son sens quand elle est affectée à l'image du corps. Seront évoquées ici les *défigurations* chez Éric Rondepierre et deux œuvres personnelles où la figuration se situe délibérément dans les failles du numérique pour y découvrir des phénomènes signifiants.

1- Éric Rondepierre, *Précis de décomposition*

L'Œuvre entier d'Éric Rondepierre nous intéressera particulièrement, parce qu'elle me touche et m'interpelle comme spectatrice et lectrice, et parce que mon propre travail de recherche a beaucoup à voir avec les questions qu'il soulève. C'est d'abord celle des figurations défigurées développée ici, avec laquelle mes œuvres sont en connivence, par plusieurs aspects : la déperdition, la mixité temporelle, mais aussi la prédominance du regard et non du faire, l'enfouissement dans des strates en surenchère et la mise en abîme, l'inclusion d'un processus par les indices de son arrêt sur image, l'usage de la photographie avec des préoccupations théoriques et pragmatiques, l'intrusion du hasard et de l'accident — et de ce fait, du réel — qu'une attention flottante permet de découvrir et de saisir, de forcer ensuite. Ces éléments seront tour à tour développés dans ce chapitre.

Nous allons nous attacher précisément à une série d'images issue de *Précis de décomposition*[293], titre générique d'un ensemble de photographies datant de 1993, exposées en 1995-96 au *Museum of Modern Art* de New-York. Mais avant cela, c'est le récit de la découverte qui nous retiendra.
Les "récits de création" sont particulièrement édifiants[294], tant pour les enseignements riches sur la *poïesis* du travail que sur la biographie d'un artiste, ou encore la manière dont il rapporte les événements.

Lorsqu'on est plasticien, la dimension heuristique du travail mène parfois à ce que Rondepierre a identifié comme *sérendipité*[295], un état que l'on rencontre avec bonheur dans la recherche. On revient sur cette idée en troisième partie. Rappelons seulement que le terme désigne une rencontre due au hasard, mais identifiée grâce à la détermination qui motive la recherche. Ce type d'expérience sur mon travail a été rapporté plus haut, quand j'ai relaté la découverte de l'effet rendu par la "surphotographie", et l'impact que celle-ci eut pour la suite de mes recherches. C'est pourquoi il est utile de reprendre ici le singulier récit qu'a pu établir Thierry Lenain dans son ouvrage monographique sur Rondepierre[296] sur ces images trouvées par l'artiste après une longue quête et qu'il a regroupées sous le titre de *Précis de décomposition*. Nous allons le rappeler ici de façon synthétique, en le croisant avec les écrits de l'artiste lui-même, notamment ses romans. Cela permet de déceler les éléments biographiques ou fictionnels émanant de l'artiste, utiles à l'interprétation de l'œuvre.

Attente
Rondepierre avait obtenu une bourse du ministère français des affaires étrangères comme photographe dans le cadre de la Villa Médicis hors les murs. En 1993 il s'envole donc pour les U.S.A., pour, selon sa lettre de "mission" officielle : « faire des recherches sur le matériau filmique dans les cinémathèques américaines[297] ».

---

[293] Ce titre donné par Éric Rondepierre est aussi celui d'un ouvrage d'Emil Michel Cioran de 1949, il reprend également la forme des titres des traités scientifiques.
[294] Le *récit de création* n'est pas constitué comme genre en soi, mais entre dans la plupart des entretiens ou des écrits d'artistes sur leur propre œuvre comme un passage obligé, à un moment donné. Ils sont très souvent mêlés d'anecdotes dont le sens se révèle parfois dans un après-coup, l'Œuvre une fois constitué. Je remercie Jean Da Silva qui m'a révélé l'intérêt de ce type d'écrit, au cours du séminaire de recherche intitulé *Intention et création*, en 2004/05, à l'Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne.
[295] Le mot sérendipité est en français un néologisme dérivé de l'anglais *serendipity*, un terme introduit en 1754 par Horace Walpole pour désigner des « découvertes inattendues ». Walpole s'était inspiré du titre d'un conte persan intitulé *Les Trois Princes de Serendip* en référence à la fin du conte, où les héros deviennent riches, célèbres et adulés par hasard, alors qu'ils étaient simplement partis chercher l'aventure.
[296] Thierry Lenain, *Éric Rondepierre, un art de la décomposition*, op. cit.
[297] Éric Rondepierre, « La solitude du photographe de fonds », *Trafic n°14*, printemps 1995, p. 84.

Mais qu'était-il venu y chercher particulièrement, sur quoi faire porter les recherches, il n'en avait aucune idée. Lenain relève très justement les paradoxes de la situation : d'un côté l'indétermination du projet personnel, de l'autre, un cadrage extrêmement balisé par l'administration. Cette dualité se double d'une deuxième, quand, ayant pris contact avec la cinémathèque du *MoMA*, il se trouve à devoir composer avec une logique de l'archive, du classement, sur laquelle bute le flottement qui est le sien.
Suivent alors trois mois de visionnage du matériau filmique dont il ressort presque bredouille, sans avoir trouvé véritablement ni l'objet, et encore moins les fruits de sa recherche.

Mais Rondepierre a une grande expérience de l'attente et de la patience. Dès les premières pages du roman très autobiographique *La nuit cinéma* qui livre beaucoup d'indices pour comprendre son travail, Rondepierre l'évoque, quand, enfant, placé d'office dans un établissement, il n'en sortait que lorsque sa mère venait le chercher, certains dimanches après-midi, le plus souvent pour aller au cinéma. L'attente, le noir, l'immobilité sont des éléments récurrents dans sa démarche artistique, qu'il exhume de cette remémoration.

Plus loin, il prête à son héros un intérêt croissant pour le terme de « *serendipity* », qu'il définit par : « découverte imprévue, fruit du hasard et de l'intelligence », concept qui sied admirablement au récit heuristique que nous allons retrouver. Mais il faut noter qu'à ce stade du roman, le « je » du narrateur que l'on attribuait à l'auteur-artiste devient tout d'un coup celui d'un autre. Cela se produit quand le narrateur relate sa rencontre avec un artiste nommé Stein et décrit une de ses œuvres, l'image R413A, un élément de la série *Précis de décomposition-Scène* de Rondepierre.

L'autobiographie se dédoublant ainsi (se triplant même, avouera-t-il dans ses *Carnets*[298] car R.V., l'autre personnage, serait aussi lui, comme l'ensemble des personnages et des éléments de la narration, dira-t-il encore[299]), désormais l'auteur peut avancer enfoui dans un brouillage supplémentaire, voilé. Un peu comme dans nombre de ses œuvres où il utilise une surenchère d'intermédiaires et de mises en abîme : « Mon hypothèse est que tout est déjà oblique, transversal. Aussi ne puis-je saisir un paramètre que déjà réfracté, médiatisé par un autre[300].»

---

[298] Éric Rondepierre, *Carnets*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 66.
[299] « Je me suis mis en scène dans tous les personnages, dans le décor, les dialogues, même dans le personnage féminin. » entretien avec Lise Beninca, *Le matricule des anges* n° 62 (Avril 2005).
[300] Thierry Lenain, *Éric Rondepierre, un art de la décomposition, op. cit.*, p. 200.

Revenons donc à cet horizon d'attente dans lequel nous l'avons laissé. Parti de New York pour Washington, il reprend son activité de recherche toujours aussi infructueuse, et commence à désespérer.
La conservatrice finit par lui apporter des bobines de courts-métrages des années 10. Ce sont des pellicules originales, et l'une d'elles présente des traces de corrosion sur quelques minutes du film : de « troublantes équivoques de la figuration défigurée, enfouie dans le cœur de la matière[301] ». Il devient alors comme l'archéologue qui ayant sondé un terrain dans son étendue sans rien trouver pendant des semaines, tombe d'un seul coup sur des traces d'occupation, se met à fouiller avec beaucoup d'application et de méthode autour de cette trouvaille.

C'est ça

Rondepierre sait désormais qu'il a trouvé deux choses : ce qu'il est venu chercher, et ce qu'il cherche. Dès lors, il s'absorbe dans le défilement image par image de ces films, prend beaucoup de photos. Il poursuit cette quête à Rochester sur des films muets abîmés. Il rentre à Paris avec de très nombreuses images, car à l'attente flottante s'est substitué une rage de prises sans trop déterminer, là encore, ce qui serait retenu ou non : « J'ai finalement pris beaucoup de photos. De quelques images (deux ou trois) j'ai pu dire au moment où je les ai prises : *c'est ça*[302] ». *Ça*, c'est de façon très puissante, l'apparition de ces phénomènes de corrosion sur les personnages « fragmentés par l'espace en état de subversion (…) gommés, érodés, leur visage se décompose, s'efface[303] » avec parfois une congruence incroyable entre le plan figuratif et cet accident advenu à la surface matérielle du support.

Il faut distinguer cet épisode de la révélation où il mitraille, multiplie les prises, de celui du choix : une élection parmi la profusion, un choix très sélectif qui tranche, encore, dans un corpus homogène. L'oeil flottant, puis scrutateur de l'artiste a élu les images où la rencontre entre ces deux plans avait un sens limpide, immédiat, presqu'évident. « Quand l'image ne joue pas avec sa destruction, je ne prends rien[304]. » dira l'artiste.
Le vieillissement de la pellicule trouble la narration et la fiction cinématographique, mais du même coup, ajoute à la représentation une présence réelle, la corrosion, qui devient représentation par cette rencontre avec le plan iconique. Ce surgissement est double : c'est celui du hasard, mais aussi celui d'un élément bien réel — le trou, la tache, les sortes de bulles, la multitude de scories, les champignons.

---

[301] Thierry Lenain, *Éric Rondepierre, un art de la décomposition*, *op. cit.*, p. 83.
[302] *Ibidem*, p. 85.
[303] *Ibidem*, p. 85.
[304] *Ibidem*, p. 93.



18 – Éric Rondepierre, *Trentes étreintes*, 1997-1999.

« Les Trente étreintes » est issu d'un plan d'une minute trouvé dans les archives de la cinémathèque de Bologne. On y voit l'image d'un couple qui se dégrade : les personnages sont métamorphosés par les traces que le temps a laissées sur la pellicule. L'artiste a choisi trente photogramme (sur plus de mille). Chaque pièce est autonome et numérotée, l'ensemble peut s'exposer en un seul bloc[1]. »

[1] http://www.ericrondepierre.com/pages/decomp_lestrente.html

Cela ne fonctionne que par conjonction de la figuration avec l'accident de surface. Et l'intrusion de ce réel donne un supplément de vérité à des images qui s'inscrivent, en tant que photogrammes de cinéma, dans un art marqué par l'illusion sur le plan sémantique mais aussi par la logique de l'indice sur le plan technique.

Cette pathologie rend du même coup absolument visible cette double caractéristique de figuration et d'indice qui échappe habituellement au spectateur de cinéma — soit qu'il soit happé par l'illusion, soit qu'il s'attache uniquement, cela arrive avec les films anciens, à la valeur de témoignage d'une époque ou d'une esthétique très marquées.

Cette conjonction de réel et d'illusion qui affecte la figure humaine lui donne un effet de présence absolue. La corrosion est celle du film par la dégradation, mais aussi celle de la narration et de l'illusion propre au film, par l'arrêt forcé que Rondepierre pratique dans le défilement. Les affections qui se développent par vagues, en taches concentriques ou en rhizomes sont dues à l'âge des films conjugué à la mauvaise qualité de leur développement et de leur conservation. Ce vieillissement affublé de ces sortes de maladies n'érode pas seulement la figuration physiquement, mais de façon métaphorique : le corps du film devient le corps de l'acteur, comme celui du spectateur par empathie.

Par ce traitement que subit la pellicule, la représentation rejoint la réalité qu'ont endossée depuis longtemps les acteurs des films de référence. Rondepierre met à jour l'obsolescence du film, qui entre en résonance avec celle de ces femmes et ces hommes. Pourtant, Thierry Lenain développe l'idée que les dégradations « ne touchent que l'enveloppe corporelle de l'image[305] », par quoi il entend sa matérialité comme objet, et non sa figuration, ce qu'il précise plus loin, prenant appui sur un tableau : « La dégradation matérielle ne produit aucune interférence dans l'image proprement dite, elle ne concerne que la surface objectale du tableau.[306] ». Son interprétation maintient la figuration et sa ruine matérielle absolument séparées, soulignant toutefois que l'une joue avec l'autre. Pour finir il avance de façon très contradictoire que « Les distorsions restent prises dans le monde-en-image, qu'elles irriguent de leur puissance figurale accidentelle et où elles n'apparaissent même pas comme des distorsions[307] », comme si le monde figuré fictif avait absorbé les scories, se les appropriant tout à fait, sans qu'il soit possible de le nommer comme telles.

---

[305] Thierry Lenain, *Éric Rondepierre, un art de la décomposition*, *op. cit.*, p. 104.
[306] *Ibidem*, p. 105.
[307] *Ibidem,* p. 109.

Pour moi, la puissance de ces œuvres réside justement en cette capacité de mener le regard du plan symbolique figuratif à l'érosion seule sur le plan matériel du support, les deux plans en formant un troisième en tant que figuration défigurée par une intrusion exogène. Mais ce dernier sens ne vient pas nier les deux composantes de l'image, ni le plan matériel ni le figuratif, au contraire, il les met en tension. Rondepierre le dit lui-même, la substance physique collabore à la fiction, n'est pas absorbée et rendue invisible par elle : « Le hasard et le travail du temps participaient à l'image ; et la façon d'intégrer les accidents du support dans l'économie de cette image, de telle manière qu'il devenait difficile de faire la différence entre ce qui revenait à l'accident et ce qui revenait à l'image, était inédite[308]. »

L'image d'une image

Il faut encore relever une chose évidente qui n'est que trop peu identifiée, peut-être à cause de cette évidence même, ou encore due à *l'adhérence du référent* : face aux œuvres de Rondepierre, nous sommes en présence, au sens matériel, non de l'image que Rondepierre a trouvée, mais de celle qu'il en a faite. Nous sommes face à des photographies tirées sur aluminium. En tant que telles, elles mettent sur le même plan la figuration du film et la scorie de la pellicule, qui feront corps ensemble sur la nouvelle image. Lenain semble avoir oublié cela. Cette œuvre potentielle en l'espèce d'une photographie (qu'il rapporte, à l'époque, sous forme d'image latente en tant que négatif) surmédiatise l'image filmique, et ce faisant, elle anhile (sans en annuler le sens) le caractère hybride de la nature du document qu'il avait sous les yeux, un photogramme corrodé par des agents matériels ou même plus intrinsèquement, un support qui s'auto-détruit. La photo nous en donne une image matériellement homogène, mais iconiquement porteuse de cette hybridation. La corrosion devenue image de la corrosion se trouve sur un même plan iconique, et du coup, fictionnel, que les personnages. Elle est également stoppée par cet arrêt sur image.

Mais Rondepierre efface au maximum ce caractère de prise de vue pour nous inciter à passer à travers l'image, nous restituer plutôt son regard en partage, à l'époque de cette découverte. Ce regard qu'il maintient dans un état à la fois attentif et distrait, car il ne cherche pas à l'époque à être photographe : « à part cette fonction indicielle (…) je ne m'intéresse pas à la photographie (…). Je n'en ai ni la culture, ni la formation, ni la sensibilité (…) La seule chose qui m'intéresserait, comme n'importe quel amateur, c'est la photo de famille (le rapport au temps, la mort, la trace) d'une part, et le reportage, la découverte, le document (fonction heuristique et instrumentale) d'autre part[309]. » J'adhère complètement à ces usages.

---

[308] Éric Rondepierre, *La nuit cinéma*, Paris, Seuil, 2005, p. 23.
[309] Thierry Lenain, *Éric Rondepierre, un art de la décomposition*, *op. cit.*, p. 201.

L'intrusion de l'accident matériel dans la représentation provoque une scission dans le regard. Mais avec les photographies de l'ensemble *Précis de décomposition*, cette scission est cicatrisée en une seule image, tout en restant lisible par la transparence de la photographie. L'artiste nous fait passer de la contemplation iconique à la recherche d'indice, comme le ferait un scientifique ou un inspecteur de police.

Regard

Il sollicite ainsi, d'une certaine façon, un regard « aberrant », selon les termes de Denys Riout, comme celui que lui-même pose sur la porte qui sert d'écran à l'œuvre ultime de Duchamp, *Étant donnés…* sur laquelle il repère et mesure l'évolution de la tache peu à peu formée par le contact répété des yeux et des doigts des visiteurs[310]. Cette « mesure » vient étayer l'objet de ses recherches, à savoir l'intérêt pour les œuvres invisibles, sur lequel nous reviendrons.

Un autre regard « aberrant » est celui de Daniel Arrasse[311] quand il interroge, fouillant les images, la présence d'un escargot dans une annonciation du *quattrocento* ou encore le geste qu'il qualifie « d'auto-stoppeur » fait par Gabriel dans une annonciation d'Ambrogio Lorenzetti ou même une tache sombre sur la robe immaculée de Mme Moitessier peinte par Ingres, comme de nombreux autres détails que personne d'autre n'avait relevés avant lui.

Ce type de regard, on pourrait le dire *informé* dans le double sens du terme, à la fois éclairé par des connaissances et modelé par une pensée créative. Rondepierre l'exerce bien ainsi : « Je ne fais que prélever des morceaux dans un tissu d'images qui existe déjà[312].» Il l'exerce au moment de la découverte et à nouveau à celui du choix : finalement très peu d'images élues parmi le nombre important rapporté.

À la première déperdition que constitue le prélèvement d'images s'ajoute cette deuxième, l'élection de quelques unes seulement. Outre la coupure dans un *continuum* qui défait la narration, le passage d'un support à l'autre et du même coup, d'un dispositif (le défilement, la projection) à l'autre (des images fixes magnifiées sur plexiglas ou aluminium). Figeant le film, il le tue, le montre sans vie en tout cas : « Le corps du film est un corps mort[313]. » écrit Rondepierre dans ses *Carnets*.

---

[310] Cette anecdote signifiante a été rapportée par Denys Riout lui-même, au cours d'un séminaire de D.E.A. qu'il dirigeait en 2004/05 à l'Université Paris 1.
[311] Daniel Arrasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, ou *On n'y voit rien, descriptions*, Paris, Denoël, 2000.
[312] Éric Rondepierre, *Carnets*, *op. cit.*, p. 70.
[313] *Ibidem*, p. 96.

Mais tuant le film, il place le spectateur devant des corps et non plus des personnages comme le film le fait dans sa fiction narrative, ni même des acteurs. La narration arrêtée, comme dans *Trentes étreintes*, 1998, montre des accidents d'image qui, fusionnant avec les corps qu'ils abîment, semblent les mettre en mouvement dans leur étreinte.

Cette évocation du travail d'Éric Rondepierre me permet de déceler ce qui entre en connivence avec mes préoccupations : la défiguration, bien sûr, est directement en rapport avec la série *Anthropies* comme avec le film *Last Plays* déjà présentés, et avec l'ensemble de mon travail.

Mais il ne s'agit pas seulement d'affinités avec le résultat formel ou même la question travaillée par celui-ci, en l'occurrence la dégradation temporelle. Il existe une correspondance dans la démarche, par cette primauté du regard qui fait de Rondepierre un auteur dans la posture du spectateur, mêlant l'attente et la réception sensibles, ouvertes, mais animées d'une intention précise. L'importance de l'opération d'élection sur la sélection déjà opérée redouble cette posture.

Le travail ne se fait pas par une lente élaboration comme le dessin pourrait le faire, ni dans le feu créateur comme la peinture le produirait, mais dans cette position de prédateur. On y revient dans la troisième partie en interrogeant l'intention, celle de l'auteur notamment, entre décision et désaisissement.

Pour l'heure nous devons nous attarder sur une autre œuvre personnelle, née de cet intérêt pour la figuration défigurée, mais qui comportent également d'autres enjeux.

2- *Lags* (2010) et autres défigurations

Le travail d'expérimentation artistique doublé d'une recherche théorique, comme pour Rondepierre, a sans doute *informé* ou *déformé* un regard constamment aux aguets sur les occurrences de la perte dans la figuration, et ce, au cœur de ma vie ordinaire.

Il arrivait fréquemment à chacun, avant que cette option ne soit assurée par les téléphones portables, de regretter de n'avoir pas avec soi un appareil photo, généralement pour des événements insolites, imprévus. J'utilise ainsi depuis longtemps un appareil ou plus récemment mon téléphone, toujours à portée de main. Nous reviendrons plus loin sur le type de photographie *sans qualité* que certains de ces appareils peuvent produire et que j'utilise à dessein. Nous commencerons ici par évoquer un ensemble de photographies faites ainsi, au quotidien, au cours de déplacements pour de tous autres motifs que ces prises de vues.
Ces images, au fur et à mesure, constituent une collection que je pourrais exposer comme une sorte de paratexte de mon travail artistique, et qui le documentent dans une certaine mesure.

Face book

Elles ont un peu le même satut que le grand nombre de photomatons collectionnés et présentés ensemble par Pierre et Gilles pour l'exposition en forme de rétrospective *Double Je*, au Jeu de Paume en 2007[314]. J'ai été frappée et très intéressée par cette forme d'association d'éléments annexes à l'œuvre qui en proposaient un accès singulier par cette vision de biais.
Dans une salle plutôt centrée sur leur vie quotidienne (cependant idéalisée, bien entendu), avec des objets, des films qu'ils aiment, etc, étaient regroupées une grande quantité de ces petites photographies pour la plupart assez anciennes. Collectionnés par Gilles depuis 1968, il s'agit de portraits sous forme de *photomatons* de leurs connaissances et amis, et beaucoup d'eux-mêmes. Les faces y sont généralement joviales, riantes ou grimaçantes, parfois affublées d'accessoires de mode ou de style. Souvent ce sont des doubles portraits pleins d'affection, d'amitié, visages collés l'un à l'autre, mains sur les épaules, etc. Une sorte de *facebook* avant la lettre.
L'ensemble comportant des images de plus de 40 ans et d'autres plus récentes, cette confrontation des époques se fait aussi dans les styles de vêtements, dans le vieillissement du visage de Pierre ou Gilles ou d'un aéropage de personnes connues, mais surtout dans cette dégradation du support qui vient anticiper le viellissement réel. Cette collection finit par retracer leur carrière et leur vie d'artistes entière, il vient d'être très heureusement édité avec ce souci de les documenter[315], avec l'ajout de commentaires des artistes.

---

[314] Exposition *Double Je*, Pierre et Gilles, du 26 Juin 2007 au 23 Septembre 2007.
[315] Pierre & Gilles, Paquita Paquin, Thomas Doustaly, *Pierre & Gilles, autobiographie en photomatons, 1968-1988*, Paris Bâzâr éditions, 2012.


















19 - Photomatons de la collection de Pierre et Gilles, 1968-1988

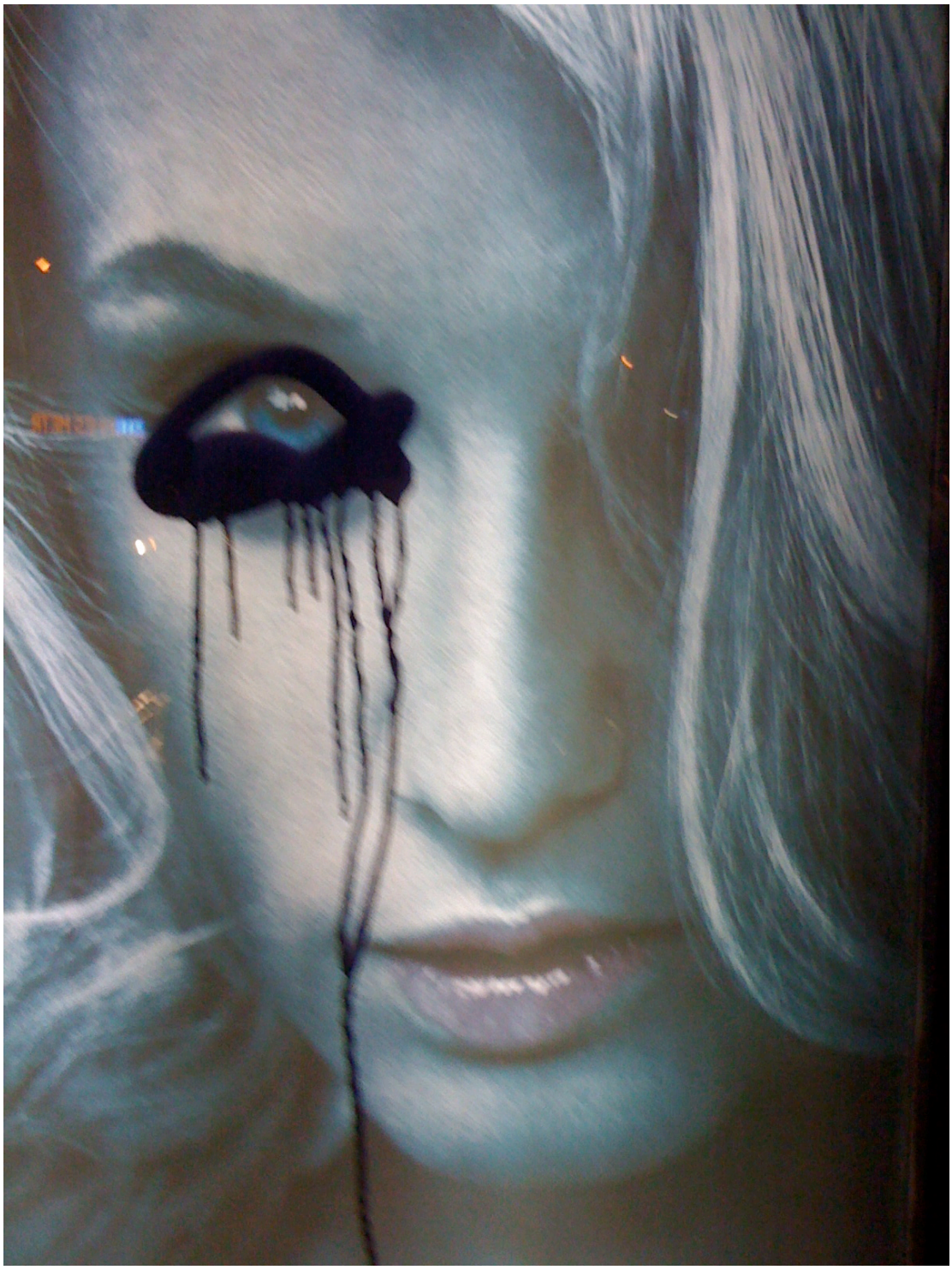
Outre ce regard décalé qui offre une façon neuve de documenter les œuvres, ce qui m'a touchée lors de la visite de l'exposition et qui fonctionne toujours en feuilletant leur publication est l'état de cet ensemble d'images. Car les *photomatons* rapidement révélés, fixés par des produits peu onéreux, de mauvaise qualité, se dégradent rapidement. Dans cette galerie de portraits, toutes les occurrences de la dégradation sont visibles : la corrosion gagne par auréoles ou petites taches, points, les couleurs se fanent, d'estompent, la surface de l'image est striée, rayée, froissée. Comme chez Rondepierre, des télescoppages se produisent entre la dégradation et le visage représenté, provocant l'émotion.

Collection d'accidents

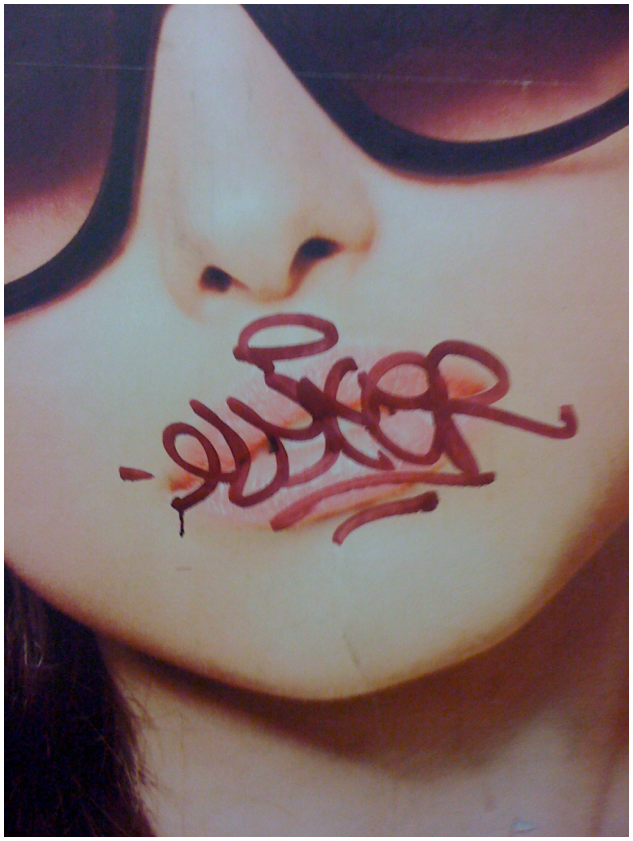
Revenons à mes propres images. Il s'agit de photos que je fais depuis très longtemps avec beaucoup de constance, prises au cœur de la vie quotidienne dans la ville, souvent lors de déplacements professionnels ou de loisirs, en tout cas dans des occasions qui peuvent être sans rapport avec ma pratique artistique. Leur sujet ne tient ni dans la fugacité ou l'*instant décisif* ni dans la « belle photo ». L'immense majorité de ces photos réside en une image d'image, soit en principe des prises de vues d'affiches publicitaires ou de campagnes électorales, ou encore des panneaux de signalisation dans l'espace public qui ont subi des dégradations parfois accidentelles, mais le plus souvent intentionnelles.

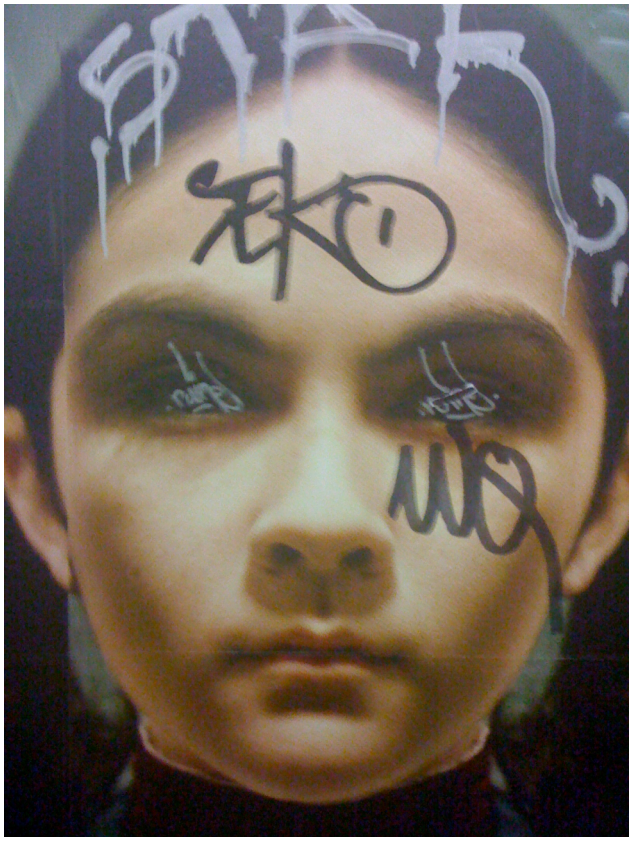
Je fais une profusion d'images de ce type, et chaque fois la prise est déclenchée par une déflagration entre le contenu iconique de l'image et l'acte délibéré ou accidentel qui surgit sur celui-ci. Somme toute, deux situations rencontrées chez Rondepierre dans la série examinée et dans ma pratique artistique déjà évoquée. Un échantillon de cette collection est exposé avec ce que l'on peut en distinguer et nommer œuvres, et fonctionne donc comme *parergon*.

Dans les actes de défiguration avec une intention, outre la transformation opérée, qu'elle soit très légère ou conséquente, et la variété des moyens employés, ce qui m'interpelle est l'iconoclasme de l'acte lui-même. Ces images, les plus courantes, forment un premier ensemble. D'autres, plus rares, sont affectées par des agents sans intention : pluie, vent, accidents. Mêlés aux premières, l'intention leur est prêtée. Ces actes minimes font néanmoins basculer l'image vers un tout autre sens, presque toujours dérisoire, parfois pathétique. Qu'est-ce qui motive ces agressions d'images, que l'on pourrait nommer transgressions, attendu que porter atteinte aux affiches publicitaires ou électorale est illégal ?



Collection de défigurations, photographies numériques, 2011





Collection de défigurations, photographie numérique, 2011-2012

Ces agressions faites aux images dans le métro ou l'espace public m'intéressent particulièrement, tant dans leur résultat formel que pour l'acte qui y préside. Cette attention aux figurations défigurées, que ce soient celles du métro, celles captées par Rondepierre ou celles de certains tableaux anciens où la couche craquèle m'a amenée à saisir des phénomènes défigurants dans le flux télévisuel numérique.
Ces prises de vues faites sur un récepteur de télévision ont enregistré des déformations accidentelles appelés « *lags* » qui se produisent quand la réception par ADSL est déficiente. Ce sont aussi ce que l'on peut nommer des *bugs,* soit des accidents de réception. Le terme *lag* très usité en informatique vient de l'anglais *to lag*, signifiant retarder, traîner, rester en arrière. Ces photos mettent l'accent d'une autre façon sur les mêmes préoccupations que nous avons identifiées précédemment : la figuration, qui est d'emblée un écart, est ici exacerbée par sa dilution dans le flux devenu chaotique. Sur la très grande quantité captée, seules une petite quinzaine a été retenue.
Ce choix d'images a donné lieu à une œuvre (*Lags*, 2010), élaborée en partenariat avec un architecte designer, Jacques Rival. Elles sont présentées dans les caisons lumineux qu'il a créés.

Lags

La *dé-figuration* se produit ici par superposition accidentelle de temporalités qui auraient dues être successives, par défaut de fluidité du débit numérique : les *lags*, retards ou latences, perturbations dues à un dysfonctionnement du réseau ou de l'unité de réception (décodeur ou routeur). Les données bloquent d'abord, comme dans un goulet d'étranglement, puis arrivent par paquets trop importants sur une image restée là alors qu'elle aurait dû disparaître. Il y a d'un côté rémanence d'une image, de l'autre, une arrivée massive et simultanée de données relatives aux images suivantes. Elles s'entrechoquent alors qu'elles auraient dû se succéder, et donnent donc lieu à une superposition de temps.
Ce phénomène, quand il apparaît (de moins en moins souvent hélas, pour mon *regard aberrant*, eu égard aux progrès des réseaux), m'intéresse tant pour les effets de brouillage des traits figurés que par ses raisons techniques. La photo intervient dans un flux temporel désorganisé, elle fige une occurrence du chaos qui se surajoute. Une photographie de flux télévisuel prise directement devant l'écran engendre doublement une forme de perte par rapport à l'original : même sans les *lags*, il y a une perte de couleur, de détails. Mais il y a surtout perte du flux, pourtant très visible dans son arrêt, tout entier condensé dans une image unique, comme un flou pourrait le suggérer.



IV – *Lags*, 2010, photographies
prises dans le flux télévisé en *bug*

Une telle image pourrait être créée sous un logiciel, mais cela n'aurait pas du tout le même intérêt. L'aspect accidentel est beaucoup plus ouvert, polysémique et offre des perspectives toujours renouvelées : il s'agit du téléscopage de deux niveaux de sens, de deux espaces, celui de l'énonciation et celui de l'énoncé, le contenu iconique et la surface qui le porte, mais surtout cet empilement de temps.

Censures

Quand Philippe Dubois convoque ainsi un corpus d'images hétérogène mais ayant toutes cette double caractéristique d'une figuration ayant subi une intervention, intentionnelle ou non, c'est pour y relever le fait que ces actions produites sur l'image juxtaposent deux espaces, l'un dans le champ et l'autre hors-champ[316]. Ce sont par exemple les biffures ou grattages faits sur des plaques photographiques représentant des prostituées nues dévisagées par un trou noir, retrouvées dans un tiroir et dont l'une est publiée par Denis Roche[317].

Dubois mentionne également les caches ajoutés sur les images pornographiques dans l'espace public, dans un but avoué de soumission à la censure et qui, inconsciemment ou pas, montrent plus qu'elles ne voilent : « les parties sexuelles (…) ont été barrées, très minutieusement, à l'aide d'adhésif rouge, ce que l'on voit d'abord, avant même leur corps et leurs entrelacs, c'est *le geste* même de la censure, dévorante et castratrice[318]. », écrit-il. Dans tous ces cas, relève-t-il, « l'espace global du champ photographique se trouve déstructuré, brisé, morcelé par des manques, des vides, des trous, du négatif, des obturations : *de l'absence représentative*[319]. » En effet ces marquages rendent ces images encore plus obscènes, doublement : la marque souligne l'aspect infâmant en soi, sans qu'il soit nécessaire de reagrder l'image. Mais elle signale aussi, bien mieux que si elle n'y était pas, la chose obscène à ne pas voir. Cette dernière intention est parfois très évidente, sans doute consciente et assumée, par exemple avec les croix rouges qui oblitèrent les fentes vulvaires ou anales, comme pour les transformer en cibles.

Anonymat

Une autre occurrence de la défiguration qui m'interpelle est celle des traitements en post-production des magazines papier, web ou même télévisés, pour garantir l'anonymat. La forme a varié selon les époques, d'abord un bandeau noir qui barrait le regard et de ce fait, le visage.

---

[316] Philippe Dubois, *L'acte photographique*, *op. cit.*, pp. 182-183.
[317] Denis Roche, *Le boîtier de mélancolie, la photographie en 100 photographies*, Paris, Hazan, 1999, p. 99.
[318] Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p. 183.
[319] *Ibidem*, p. 183.

20- Ernest James Bellocq, *Sans titre*, 1912 - Denis Roche écrit : « Un certain nombre de négatifs ont été grattés à l'endroit du visage. Par qui et pourquoi ? (…) Par souci de discrétion ? Ce n'est pas sûr… On peut y voir un acte de vandalisme ou d'exorcisme dicté par la vengeance ou la frustration. (…) et pourquoi ce grattage du négatif juste entre les seins, comme si l'on avait voulu s'en prendre à son coeur plutôt qu'à sa poitrine [1] ?. »



[1] Denis Roche, *Le boîtier de mélancolie, la photographie en 100 photographies*, Paris, Hazan, 1999, p. 98..

Sans visage, sans regard, impossible de donner un nom à quelqu'un. La forme suivante du cache identitaire fut l'apparition du traitement "mosaïqué", et de là surgit la créature que Nicolas Bourriaud appela joliment « l'homme au masque de pixels[320] ». Aujourd'hui, c'est un floutage numérique qui envahit les images, et il s'étend proportionnellement à la judiciarisation de la société actuelle. Certains reportages sur des activités illicites, par exemples, n'hésitent pas à mettre le téléspectateur face à des personnes floutées dans des décors rendus flous, les paroles elles-mêmes étant sous-titrées car la voix masquée devient inaudible. On parvient là à une sorte de comble : un degré zéro d'adhérence du référent et pourtant des images montrées pour faire foi d'une réalité rapportée avec un souci affiché de prise directe sur celle-ci.

Usures

Enfin, un dernier "accident" d'image plus touchant encore est celui qui ne manque pas d'affecter les photographies enchâssées sur les tombes dans les cimetières, subissant les intempéries et ce que l'on nomme justement *les injures du temps*, disparaissant peu à peu, comme leur référent l'a fait depuis longtemps.

Ces diverses occurrences de la défiguration s'opposent moins entre elles qu'avec celles qui résident dans la déformation au sein même de l'image, telle qu'a pu la pratiquer Francis Bacon par exemple. Avec ces affections de surface *a posteriori*, et non au sein du procès de leur constitution *a priori*, ce sont deux plans de sens, deux champs d'espace, deux temps du *faire* qui jouent conjointement.

Retards

C'est ce même sens à double niveau qui est à l'œuvre dans *Lags*, alors même, comme pour Rondepierre, que la prise réunit la figuration initiale et l'accident qui la défait dans un support homogène, le cliché. Mais ce cliché est porteur, et le spectateur le comprend bien, d'un *avant* l'accident et d'un *après*, soit un mélange de temporalités hétérogènes. Dans *Lags*, le flux est suspendu au moment où il bloque, là-même où il met en crise l'écoulement du temps, en surajoutant des données dans un même espace-temps, alors qu'elles auraient dû s'y succéder.

---

[320] Titre d'une *Chronique* de Nicolas Bourriaud, *in Beaux-Arts Magazine* : « Une nouvelle icône est récemment venue s'ajouter au répertoire contemporain : le masque électronique (…) le moindre quidam attrapé au vol par le journal de 20h (…) se présente désormais comme un tronc surmonté d'un essaim bourdonnant de pixels. »



Collection de défigurations, photographie numérique, Père Lachaise, 2011

Ces « retards d'images » saisis dans leur conflagration semblent attaquer la figure par ses caractéristiques iconiques mêmes : en effet, les arcades sourcillières, la bouche, le nez, tout ce qui fait forme dans la figure est justement ce qui souffre de la rémanence de l'image en collision avec le surgissement de la suivante. Les figures sont parfois balayées par un mouvement anarchique, parfois fragmentées, comme creusées de trous, pigmentées par des pixels intempestifs d'une autre couleur, issus d'une autre image, qui n'a rien à voir avec celle que l'on tente de deviner. Les visages sont parasités, gagnés par une petite vérole numérique, en forme de mosaïque.

La rencontre du plan iconique, un visage avec ces accidents de surface au plan plastique rapproche ces images de celles que je collecte dans les rues ou le métro, affiches figuratives devenues supports d'expression ou objets d'attaques des passants agacés ou simplement désireux de laisser leur marque. Elles ont encore plus d'affinités avec la série des *Annonces* (1990-1991), d'Éric Rondepierre, images prises lors de l'apparition du titre ou d'autres informations relatives au film sur fond de figuration. L'image qu'il isole est chaque fois porteuse de ces deux plans qui s'entrechoquent : la figure d'un acteur et les lettres qui commencent à se former ou disparaissent. Interrompant la logique de la lisibilité qui ne peut se faire que dans le flux temporel, il saisit un moment où une forme, pas encore un écrit, envahit le plan iconique et le perturbe. Mes *lags* sont également une interruption de flux à un moment signifiant, elles sont également un choix parmi des dizaines d'images. J'en ai capté de nombreuses, pour effectuer ensuite une sélection. Là encore, je suis dans la posture d'un auteur d'abord spectateur. Je suis, comme le dirait Cartier-Bresson, au bord de la rivière, en attente, mais c'est au filet que je pêche mes images. J'en prends beaucoup et j'en rejette plus que je n'en conserve.

La présentation que j'ai choisie fait de cette œuvre un objet à la croisée du design et des arts plastiques. Jacques Rival, architecte et *designer* à l'origine de ces caissons souhaitait faire un objet ouvert, de façon à pouvoir y intégrer toutes sortes d'images à la demande. Je cherchais de mon côté à présenter ces images sur caissons lumineux, pour restituer leur caractère de flux électronique initial. On s'est rencontrés et il a accepté de participer pour moitié à cette œuvre en vue de son exposition[321]. Au-delà de l'aspect financier non négligeable de ce partenariat, l'idée de produire ces objets ensemble nous a séduits tous les deux.

[321] Exposition *ÉPIDERMIES*, du 06/11 au 05/12/2010, Centre culturel Aponia, Villiers-sur-Marne ; catalogue édité avec le concours du Cerap.







IV – *Lags*, 2010, Photographies numériques sur plexiglas, 7 caissons lumineux (partenariat avec Archizip®, Jacques Rival, architecte designer).

Pour lui, cette utilisation rompait avec celles dont ses boîtes lumineuses avaient l'habitude, le plus souvent des éléments décoratifs ou de simples plages colorées pour donner une ambiance, voire des supports publicitaires. Il était très curieux de comprendre l'ensemble de ma démarche et ce fut une belle rencontre. La même année, il était programmé pour une intervention lumineuse sur une architecture à *Nuit Blanche* 2010.

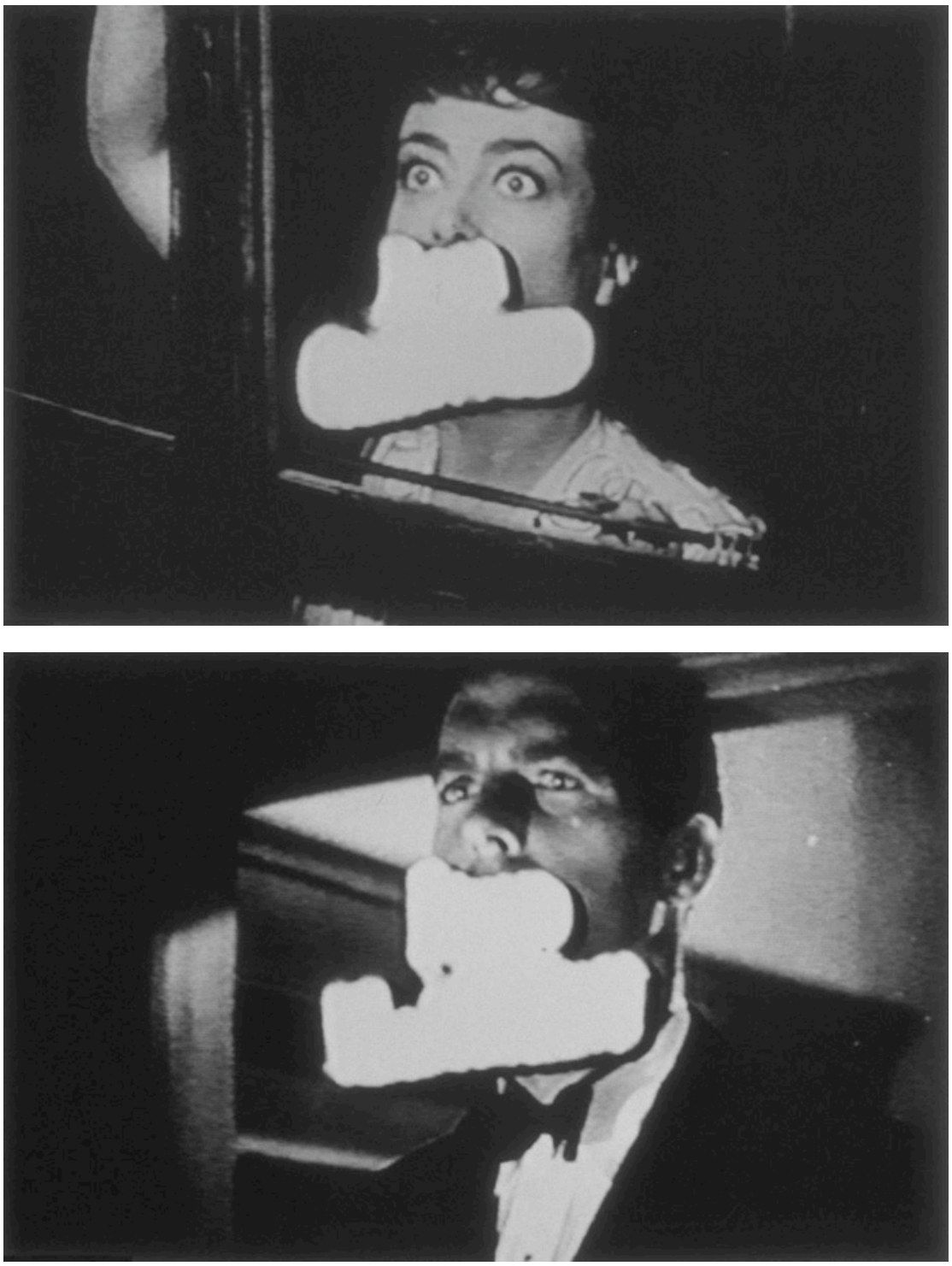
Pour moi cette transformation d'un flux en image fixe, puis en objet de design pervertit encore la destination initiale de ces images prélevées. Le caisson est très présent, il donne un aspect ludique à des images de défigurations parfois presque terribles. L'impression sur plexiglas éclairé révèle les "défauts" de l'image, mais rappelle aussi leur origine lumineuse. La qualité de cette impression et l'effet produit par la lumière qui les traverse en fait des vitraux contemporains.

La forme du caisson renvoie à la télévision dont ces images sont issues. Aussi, le spectateur attend qu'elles se mettent en mouvement. Attente déçue, bien évidemment. Le flux est désormais figé pour toujours.

Lors de son exposition au Centre d'Art *Aponia*, cette œuvre a gagné un aspect supplémentaire lié au revêtement en béton laqué de noir de la galerie, ce dont les photos ci-après témoignent quelque peu. Chaque boîte se reflète sur ce miroir étrange, et semble flotter comme sur la surface d'un grand lac. En même temps, son double ne la reproduit qu'à la condition d'effacer une grande partie de ses caractéristiques initiales. Le noir avale la démarcation des pixels, produisant au sol une nouvelle image, très éloignée et pourtant sœur jumelle de la première. Paradoxalement, cette deuxième image gomme les perturbations de la première en estompant l'ensemble de la surface, et on perçoit presque mieux la cohérence de la figure à travers son reflet.

Cet effet imprévu m'a enchantée lors de l'installation, il ne révélait que mieux les questions qui me préoccupent, liées à la déperdition graduelle, il ajoutait un degré supplémentaire : une image d'image d'image naissait là, éphémère, impalpable, indicielle mais infidèle, comme tout reflet.

Cet inétrêt pour les images abîmées, faibles, voire *malades* trouve des échos dans des pratiques diverses que nous nous proposons d'évoquer maintenant, regroupées sous l'expression *la photo sans qualité*.



21 – Éric Rondepierre, *Au-dessus de tout soupçon (Above suspicion)*,
tirage argentique sur aluminium, 80 x 120 cm , 1991,
Série *Annonces* (1990-1991).

3- La photo sans qualité

La légitimation d'images *défectives* se trouve d'abord dans le champ de l'art. Nous n'en ferons pas l'histoire exhaustive, tout au plus nous en retiendrons quelques références. Nous aborderons ici un ensemble d'images quelque peu hétérogènes qui constituera pourtant un corpus servant l'interprétation de mon travail sur la perte, la défiguration au moins autant qu'un ancrage théorique.

Comme on l'a vu, la photographie est marquée du sceau de la recherche scientifique mais aussi plus profane, et elle a conservé cette dimension expérimentale. Dans les expositions de daguerréotypes qui se multiplient dès 1840.

Timm Starl rapporte que : « tous les sujets imaginables sont au rendez-vous, une multiplicité qui proclame l'ambition encyclopédique de la daguerréotypie. (…) La chambre est mise en œuvre comme s'il fallait créer un véritable "catalogue" de tous les "phénomènes" possibles[322]. » Le fortuit, l'étrange, voire le surnaturel habitent la photographie depuis ses débuts, par-delà sa réputation de figurer les apparences dans leur totalité y compris celles que l'oeil humain discerne mal : en 1839, Daguerre fait un « portrait de la lune » et prend « les filières d'une araignée [323]».

Eugène Atget laisse volontairement visibles ses trouvailles fortuites : les reflets qui superposent les plans, les flous de bougé, la disparition du sujet vivant due au temps de pose, etc. Édouard Vuillard ou Pierre Bonnard appréciaient la *Box*[324] pour les capacités de notation d'une impression, avec des effets de flous proches de leurs recherches picturales.

Il est vrai que le caractère *impressionniste* de nombre d'images défectives est souvent évident, par la saisie des sensations et la restitution d'une expérience phénoménologique du monde que traduisent le flou, les points de vue subjectifs, l'impression d'une difficile appréhension des évènements, toujours parcellaire, changeante, mouvante.

---

[322] Timm Starl, traduit de l'allemand par Denis-Armand Canal, Nouvelle histoire de la photographie, *op. cit.,* p. 46.
[323] *Ibidem*, p 49.
[324] La *Box* (Eastman-Kodak) premier appareil en série en 1888, devait être renvoyée à l'usine pour développement et rééquipée d'un film neuf.

Clément Chéroux propose, dans un délicieux ouvrage, pertinent et léger, joliment intitulée *Fautographie,* qu'il renomme « petit traité de "ratologie" photographique à l'usage des esthètes et des curieux » de « tenter de cerner les lapsus du *medium* et de comprendre ce qu'ils révèlent[325]. » Il montre que la plupart des *erreurs* ou effets jugés comme tels dans la photographie du XIXème vont subir un renversement de valeur au XXème.

Car dans les usages les plus ordinaires et fréquents de la pratique amateur qui se développe fin XIXème se trouvent en germe « les stupéfiantes productions des photographes modernes les plus connus[326] ». En effet, dans ce qu'Antoine Compagnon nomme *la superstition du nouveau*, la recherche perpétuelle du neuf pour les avant-gardes du début du XXème, la photographie n'échappe pas au renversement des codes qui la régissaient auparavant, la plupart importés du champ pictural. Mais parce qu'elle est un *medium* utilisable par tous dans un usage non-artistique, les jugements de valeur de ce qui fait une "bonne photo" perdurent au début du XXème pour le grand public ou les photographes professionnels qui en conservent l'usage "canonique".

Moholy-Nagy souligne les règles strictes qui la régissent et encourage à s'en défaire, à ne pas éviter les erreurs, nommées comme telles par les modes d'emploi : « L'ennemi de la photographie, c'est le conventionnel (…) Le salut (…) vient de l'expérimentation (…) les virtualités inattendues du procédé (…) nous furent bien souvent révélées par les résultats accidentels[327]. » L'erreur comme outil de connaissance, Gaston Bachelard le théorise, dans une formule très photographique : « la connaissance (…) est une lumière qui projette toujours quelque part des ombres[328] »

L'analyse de ces ombres peut justement servir cette connaissance. L'époque surréaliste donne la part belle à tous les reflets dans les vitres, transparences de plans superposés tenus auparavant pour éléments parasitaires. Ces opérations, au mépris des règles, sont aussi l'équivalent en photographie de l'opération féconde du collage : la réunion d'éléments hétérogènes produisant des déflagrations poétiques, tels la machine à coudre et le parapluie de Lautréamont érigés en étendard.

---

[325] Clément Chéroux, *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow now, 2003, p. 17.
[326] *Ibidem* , p. 79.
[327] *Ibidem,* p. 84.
[328] Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1938], Paris, Vrin, 1993, p. 13.

Les photographies de reflets, les photogrammes, les accidents issus d'excés ou d'usages à rebours des conventions (solarisations, surexpositions, taches, flous, etc) servent le surgissement du sens et l'affleurement de l'inconscient par le truchement du hasard.

Renversement

Man Ray en fait une expérimentation permanente, dépassant la posture Dada et les quêtes surréalistes : de la *photographie à l'envers*, selon l'expression de Tristan Tzara. Man Ray déclare qu'il faisait les pires choses contre la chimie et la photo.

À l'époque *moderniste* où selon Greenberg vient la spécificité du *medium*, la photographie se prend elle-même comme sujet et comme objet. Ugo Mulas est emblématique de ce travail que Jean-François Lyotard définit comme « une anamnèse au sens thérapeutique psychanalytique (…) une "perlaboration" effectuée par la modernité sur son propre sens[329] ». Selon une suite d'expérimentations méthodiques destinées à manifester les composantes et les paramètres de la photographie, Mulas rejoint, intentionnellement, le même type de réglages ou de conduites que celles des "erreurs" auparavant accidentelles.

Ce retournement de la photographie contre elle-même devient le révélateur de ses paramètres, de sa spécificité. La mise en œuvre d'une technique à contresens montre sa capacité à élaborer sa propre connaissance. Dans la lignée de cette pratique se trouve Bernard Plossu, qui dès les années soixante, n'a pas cessé d'explorer systématiquement les conditions les plus aberrantes pour ses prises de vues : utiliser les appareils à rebours de leur usage dédié, y compris les jetables, les appareils pour enfants ; le choix d'un moment ou un éclairage problématique, de sujets en mouvement, etc. Il fera de nombreux émules, et dans son sillage on retrouve des pratiques assez diverses mais regroupées sous l'appellation de *photo pauvre* ayant eu un gros succès dans les années quatre-vingts.

Cette esthétique de l'ordinaire et du ratage a donc été peu à peu recevable dans le champ de l'art, tant par les sujets que par ces images techniquement pauvres. L'acte de prise de vue lui-même comme activité banale est intégré comme tel dans le champ de l'art : Nobuyoshi Araki tenait la photographie pour une activité « ravalée au niveau des autres activités quotidiennes, se laver, manger[330] ».

---

[329] Jean-François Lyotard, *Le post-moderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 112 et 113.
[330] Cité par André Rouillé, « esthétiques de l'ordinaire », Catalogue du *Mois de la photo*, Reims, 1995, p. 49.

Les plasticiens utilisant la photographie, Baqué l'a bien montré, ne se nomment pas "photographes". Ils contribuent de la même façon à désacraliser le geste et la technique au profit de l'usage et du sens, intégrant la photo à un moment du processus ou à un ensemble plus vaste dont elle n'est qu'une partie, souvent délibérément contre une certaine tentation à la beauté. Après avoir acquis son statut d'art malgré sa technicité mécanique, voici que symétriquement, sa maîtrise et son esthétique canonique sont niées. Comme Duchamp a pu, de façon réversible, faire entrer au musée un urinoir d'un côté, et de l'autre proposer d'utiliser un Rembrandt comme planche à repasser, la photographie devient pour les artistes un moyen, une simple image, une chose banale et non un art au moment-même où elle se constitue comme art dans le marché.

Ratages réussis

Dans le champ du reportage photographique, Robert Frank est un des précurseurs d'une « esthétique de la malfaçon : décadrage, gros grain, lumière défaillante, instantanés fortuits, obstruction du sujet, etc[331] ». Elle rompt autant avec les deux esthétiques dominantes : la tendance objective issue de la *Straight photography* américaine du début du siècle — elle-même en réaction contre le pictorialisme — et celle de la *Subjekive fotografie* définie par Otto Steinert en Allemagne et qui a essaimé jusqu'en 1951. Frank est influencé par la posture, plutôt que les effets picturaux, des expressionnistes abstraits. Il cherche à laisser la marque de l'opérateur dans l'image produite. À rebours de toute maîtrise affirmée du *medium*, il s'autorise à lâcher prise sur tout contrôle, allant même jusqu'à jeter en l'air son appareil, retardateur armé.

Par son expressivité, l'absence de visée de la photographie *Bar à Gallup, New Mexico*, 1955 en fait un paradigme du *ratage* très réussi pour la photographie de reportage. Le spectateur imagine une prise à la sauvette, en cachette, toute l'ambiance glauque du bar mexicain est contenue dans cette image extrêmement mal cadrée, aux violents écarts entre la lumière éblouissante et l'ombre la plus noire, au grain très apparent.

Ainsi, après une installation sérieuse dans le champ de l'art, les photographies qui exploitent les marges de la "bonne image" entrent de même dans celui du reportage. Aujourd'hui ce type d'image est encore très répandu quelque soit le champ. Clément Chéroux entame sa *petite histoire de l'erreur phototographique,* par le récit d'une anecdote extrêmement révélatrice du statut problématique de l'erreur.

[331] Clément Chéroux, *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique*, *op. cit.,* p. 123.



22- Robert Frank, *Bar à Gallup, New Mexico* (in *Les Américains*), 1955 (Art Institute, Chicago). Épreuve à la gélatine argentique, imprimée sous la supervision de l'artiste par Sidney Kaplan en 1977, 34,1 x 22,5 cm

Un concours au nom similaire, *Fautographique*, est lancé en 1991 sur cette thématique de l'erreur en photo, auquel trois mille personnes ont envoyé près de dix mille photos. Ce succès encourage les organisateurs à faire suivre ce concours d'un colloque et d'une exposition. Au cours de ce colloque, un des organisateurs du concours se rétracte : c'est Alain Fleig. Il dit « être tombé dans [son] propre piège[332] », et surtout regretter l'opération en vertu du fait que « pour des initiatives photographiques de qualité, nous n'avons jamais réussi à obtenir de telles contributions et de telles retombées[333] ». Le traitement sans jugement de valeur quant aux qualités artistiques de ces images lui pose soudain problème. Il lui faut minimiser l'impact de ces photos, et pour cela il avance : « il ne fallait tout de même pas tout confondre et que la meilleure image du meilleur des amateurs ne vaudrait jamais la plus mauvaise œuvre du plus mauvais des artistes[334] ».

Ainsi, pour se tirer de l'embarras qu'il ressentait soudain, il convoqua les règles de l'art, les catégories, les étiquettes qui permettent de tout ranger à une place précise, ce que précisément venaient bousculer ces images et leur exposition. Ce faisant, l'objectif le plus passionnant de cette exposition est tué dans l'œuf par l'un de ses organisateurs lui-même. Et Chéroux de commenter : « Effrayé par le monstre qu'il venait d'enfanter, il avait sans doute compris que ces quelques anomalies d'amateurs venaient perturber l'appréhension classique de la photographie artistique[335]. »

C'est que l'erreur, le ratage se posent d'emblée comme le verso, dont ils soulignent du même coup le recto et le déstabilisent par leur force critique. Le problème est donc dialectique ou n'est pas. Le *raté* ne peut qu'être accompagné du *réussi*, comme un sceau est la forme et son empreinte dans le même mouvement. De ce fait, il ouvre un espace dynamique de questionnement, là où l'image "canonique" usuelle clôt un monde sur lui-même. C'est tout cela qui m'interpelle dans cette question, et les images que je mets en œuvre, on l'examinera plus loin, ont aussi cette fonction, à rebours, de critique des technologies récentes.

Fautographie

Chéroux relève que les images *ratées* au début de la photographie sont rarement conservées, compte-tenu de sa prime vocation à rendre le réel et de son intérêt fonctionnaliste. Pourtant, quelques spécimen demeurent. À la fin du XIXème, quand la pratique amateur augmente, la fréquence des erreurs croît avec elle.

---

[332] *Ibidem*, p. 15.
[333] *Ibidem,* note 14 p. 19.
[334] *Ibidem*, p. 16.
[335] *Ibidem,* p. 16.

Il lui fallait définir ce que "raté" recouvrait comme occurrences, mais aussi comme statut, évidemment par rapport à une norme constituée d'une part par les professionnels : les industries de fabrication, les laboratoires de traitement, les échoppes de vente ; d'autre part par les utilisateurs eux-mêmes.

Pour éviter les ratages, nombre de manuels se succèdent depuis la fin du siècle de son invention jusqu'à aujourd'hui. Chéroux note que les "fautes" répertoriées varient peu dans le temps, car, écrit-il, le principe est resté globalement inchangé, qui consiste en la projection d'une image sur une surface sensible, oubliant lui aussi de mentionner le numérique dont il ne dit mot. Pourtant, au moment où il écrit en 2003, le principe est bien différent. Mais c'est que ce mode de formation des images ne change pas fondamentalement les usages, nous l'avons dit et nous y reviendrons, pour notre part, très largement.

Ainsi, l'énumération habituelle des recommandations pour éviter les *accidents* les liste ainsi : distinguant les accidents à la prise (flou de bougé, irruption d'un élément non désiré, situation bouleversée, mauvais cadrage ou absence de cadrage, flou par mise au point erronée, sous-exposition, sur-exposition, visibilité de l'ombre du photographe, de son reflet, de son doigt, sujet sans intérêt, impossible à identifier, superposition de reflets, d'images sur le film, éblouissement, contrastes trop tranchés,…) et ceux du développement (image grise, image noire, image voilée, non impressionnée, traînées noires, images superposées, taches, rayures, traces de doigts, fusion de gélatine…). avec leurs causes que nous ne reprendrons pas ici. L'*erreur* peut relever de l'une ou plusieurs des trois composantes : le sujet, l'opérateur ou la technique.

Ces *erreurs* sont d'abord identifiées par les industriels qui souhaitent les éviter, pour des raisons évidentes de prospérité commerciale et la satisfaction des utilisateurs. Les laboratoires de développement eux aussi, se réfèrent à une norme au-delà de laquelle leurs tirages ne sont pas facturés au client. Pepin Van Roojen en a regroupé un certain nombre dans son ouvrage *Non facturé : Rejected photographs*[336] publié sans aucun commentaire. Il y inclut un cd-rom comportant ces images numérisées, à la libre disposition des acheteurs, pour, dit-il en substance, les utiliser comme illustrations de pages web, de cartes postales, pour décorer des lettres, des flyers, etc. Preuve s'il en est que ce type d'image *ratée* est devenue non seulement acceptable, mais qu'elle est entrée dans une esthétique populaire qui la banalise.

[336] Pepin Van Roojen, *Non facturé : Rejected photographs*, The Pepin Press/ agile Rabbit editions, 2005.

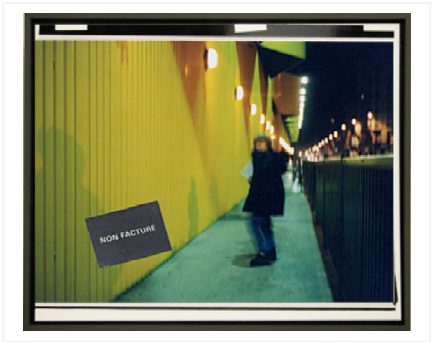
Entrée en art également, l'image « non facturée » est devenue usuelle. Ludovic Vallognes gagne la Bourse du talent, prix des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles en 2002 avec une de ces images. Le sticker « non facturé », au départ infâmant devient une sorte de label de qualité, comme chez Jean-Marc Biry qui ne l'ôte pas. La « photo pauvre », ou *photopovera* est quasiment devenue aujourd'hui, beaucoup plus qu'un mouvement qui serait ancré dans une époque, et donc sujet à obsolescence, un genre à part entière et une pratique très répandue. Le milieu de la mode a été le premier à banaliser cette esthétique de l'imperfection qui s'appuie sur les erreurs ou maladresses récurrentes des clichés amateurs, familiaux ou entre amis, car ils confèrent une ambiance vivante, chaleureuse aux scènes représentées.

Mise en œuvre par de nombreux amateurs ne prétendant pas forcément faire œuvre la photo pauvre connaît une commercialisation industrielle importante. Les appareils amateurs tels que le *Lomo*[337] ou *Holga*[338] ont connu un gros succès. On trouve encore en vente aujourd'hui ces appareils mythiques auxquels des artistes ont donné leurs lettres de noblesse, ou les appareils les plus primitifs que sont les sténopés ou encore des appareils-jouets, initialement pour enfants dont les artistes se sont saisis. Nancy Rexroth dès 1970 utilise le *Diana*, un jouet qu'elle nomme « machine à poésie » et qui produit des images déformées, vignettées, granuleuses. Le précepte des praticiens du *Lomo* était « *don't think, just shoot* », proche de l'écriture automatique. Le polaroïd fut de même pratiqué dans cette visée en lisière d'une activité amateur revendiquée et d'une production artistique. Il permet d'intervenir manuellement ou avec différents intruments, *medium*s, pour gratter, colorer, peler l'image, une fois celle-ci révélée ou avant la fin du processus.

Ces procédés heuristiques mettent en tension l'automatisme de la révélation chimique programmée et une intervention manuelle, souvent basée sur l'aléatoire, les découvertes hasardeuses. Ces usages de la photographie perdurent, au point que Polaroïd, après avoir annoncé qu'il cesserait de produire des pellicules SX-70, pour ses appareils instantanés n'en a finalement rien fait pour le moment et connaît au contraire un regain d'activité.

L'utilisation de jouets ou d'appareils à optique médiocre tend à mettre en question la course au progrès technique toujours en recherche de perfection et à secouer le joug des normes de cette industrie, comme les fondamentaux immuables de la prise : l'immobilisation, la visée, la mise au point, le cadrage, la vue unique, l'instant arrêté.

[337] Abréviation de Leningradskoje Optiko-Mekhanitcheskoje Objedinenije, Union des optiques et mécaniques de Leningrad.
[338] Appareil chinois tout en plastique à deux formats équipé d'un flash.







23 - Photographies non facturées, Jean-Marc Biry, sur
http://www.chambreapart.org/BIRY/index.php?page=serie1



La dimension ludique ou onirique est très souvent présente, à rebours d'un *medium* très ancré dans son rapport d'analogie au réel et défini dans le champ de l'art en fonction d'une maîtrise technique. Carlos Canovas en expose les principes dans un texte-manifeste en 1986 :

1- « L'importance du non-visible dans l'image (…)
2- En faveur de l'ordre au détriment du détail (…)
3- L'importance de l'idée (…)
4- L'acceptation de l'imprévisible (…)
5- L'appareil photo utilisé comme un jouet[339] »

On assiste au retour d'un archaïsme absolu de la photographie avec le *degré zéro* de l'appareil photographique, le sténopé. Ce dispositif inscrit d'emblée l'image produite dans une histoire technique très ancienne et dans un dispositif expérimental, même si celui-ci est équipé aujourd'hui de capteurs numériques quoique toujours dépourvu d'optique. Christine Felten et Véronique Massinger le pratiquent en très grand, avec une caravane-sténopé qu'elles promènent partout, Claire Lesteven fait de même avec une citerne percée d'un trou, quant à Jeff Guess, il expose des prises faites dans sa bouche en guise de sténopé. Ces pratiques sont porteuses de paradoxes, puisqu'elles semblent viser un retour aux fondamentaux, à la simplicité de la technique, mais dont l'utilisation laisse une grande place à l'aléa. Les temps de pose redeviennent très longs, les formats compliquent la manipulation comme l'exposition. Beaucoup améliorent le dispositif, allant parfois jusqu'à y réinstaller une optique ; l'appareil devient modulable, l'artiste n'est plus conditionné par les critères prédéfinis d'un appareil qui impose une utilisation formatée à l'avance. De fait cette solution est très adaptée à des pratiques sans moyens financiers, comme nombre d'associations ou d'écoles l'encouragent. Elle se chargent alors d'un sens social et politique.

Bien que très répandues et relevant désormais du *hobby*, l'énorme masse de ces images n'émousse pas pour moi leur intérêt. Il y a toujours, dans ce surgissement de l'écart, quelque chose de foncèrement fécond pour l'esprit comme d'extrêmement émouvant. Si les techniques sont éculées et les effets parfois redondants, je trouve toujours quelque chose de fort dans ces faibles images. Le dernier avatar de ces images pauvres réside dans le développement d'applications pour *smartphone* simulant les caractéristiques des appareils cultes. Un comble pour la technologie de pointe qui joue là à rebours de ses capacités, puisque par ailleurs les optiques et la mémoire de ces objets sont de plus en plus performants.

[339] Cité par Jean-Marie Baldner et Yannick Vigouroux, *Les pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, Créteil, Sceren/Isthme éditions, 2005, p. 39.

J'ai précédemment évoqué un autre ensemble qui est aussi *sans qualité*, celui des "photos trouvées" que beaucoup de gens collectionnent, et dont Michel Frizot et Cédric de Veigy ont publié un corpus. Frizot écrit à propos de ces images trouvées « c'est ceci que la photo transmet le mieux : la rencontre de nos intentions avec tout ce qui les déborde[340]. »

Cet ensemble d'images relativement disparate constitue toutefois pour cette réflexion une *famille* d'images qui révèlent une sorte de revers de la photographie canonique. C'est dans ce revers que s'inscrivent mes images. Mais l'absence de qualité dans laquelle elles s'inscrivent n'est pas une fin en soi, comme pour ce corpus d'images dont je viens de parler. En gardant à l'esprit l'approche exposée dans la première partie de ce texte, la figuration est une perte, celle-ci est à comprendre, comme chez Rondepierre, en étroite liaison avec l'image du corps qui y est figuré.

C'est ce qu'il nous faut maintenant interroger.

[340] Michel Frizot et Cédric de Veigy, *Photos trouvées*, *op. cit.*,p. 3.

B/ Corps et images de corps

Die, l'anthropomorphisme d'un cube

Die, 1962, de Tony Smith, un cube noir de 1,83 m x 1,83 m x 1,83 m, est une sculpture présentée par son auteur comme une commande au téléphone : « Je n'ai pas fait de dessin ; j'ai juste pris le téléphone et je l'ai commandé [341] ». Sa volonté de se détacher d'un quelconque "faire" plastique est ici manifeste, en accord avec les recherches de l'époque dans les milieux de l'art minimal et conceptuel. Mais ces artistes affirment une autre distance, celle de la conscience. Tony Smith énonce : « Mon œuvre est le produit de processus qui ne sont pas régis par des buts conscients[342] ». Si les buts ne sont pas conscients, le hasard délibérément affirmé recèle pourtant des sens à peine voilés.

Georges Didi-Huberman relève que l'intitulé de cette sculpture semble donner des pistes. Si Smith a préféré *die* à *cube*, ou encore *dice,* on peut avancer que l'ambiguïté du terme a fait sens. Didi-Huberman investit le cube de Smith comme un paradigme de la dialectique de *ce qui nous regarde* dans *ce que nous voyons*, et développe avec brio l'hypothèse qu'il y a « Un anthropomorphisme à l'œuvre » dans la forme prétendue auto-référentielle de « l'inexpressif cube[343] ». Et parce que Smith se défend d'avoir fait un choix délibéré, cet anthropomorphisme serait au travail dans l'inconscient de l'œuvre.

Ghislain Mollet-Viéville rapporte le fameux interview de Smith auquel Robert Morris et d'autres se sont référés, et qui confirme le rapport inaliénable de la sculpture minimaliste aux proportions du corps humain, alors même qu'elle est sensée être régie par des processus programmatiques auto-référentiels :

> *- « Pourquoi ne l'avez-vous pas fait plus grand, de sorte qu'il surplombe l'observateur?*
> *- Je ne faisais pas un monument.*
> *- Alors pourquoi ne l'avez-vous pas fait plus petit, de sorte que l'observateur puisse voir dessus?*
> *- Je ne faisais pas un objet*[344] »

---

[341] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.,* p. 66.
[342] *Ibidem,* p. 86.
[343] *Ibidem,* p. 87.
[344] Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel,* Genève, Skira, 1995, p. 30.

Ces dimensions *moyennes,* Ad Reinhardt les avaient déjà formulées en 1961 dans l'énoncé des caractéristiques de ses *Ultimate paintings* :

> « Une toile carrée (neutre, sans forme *[shapeless]*), mesurant 1m 50 par 1m 50, aussi haute qu'un homme, aussi large que ses bras déployés (ni grande, ni petite, sans taille), divisée en trois parties (nulle composition), une forme horizontale qui vient nier une forme verticale (sans forme *[formless]*, sans haut, sans base, sans direction), trois (plus ou moins) couleurs, sombres (sans lumière) non contrastées (sans couleur), des coups de pinceau pour éliminer la facture des coups de pinceau, une surface mate, en aplat, peinte à main levée (sans éclat, sans texture, non linéaire, sans contour défini, sans contour indéfini) qui ne reflète pas son environnement — une peinture pure, abstraite, sans objet, intemporelle, sans espace, immuable, sans parentés, désintéressée — objet conscient de soi (nullement inconscient), idéal, transcendant, conscient de rien d'autre que l'Art (résolument non anti-art).[345]»

Ces peintures étaient pensées par Reinhardt comme les dernières peintures que l'on puisse réaliser. Cette *fin de la peinture* évoquée là n'est ni la première ni la dernière mort annoncée qui n'a pas eu lieu. Mais il faut souligner ce paradoxe : dans ce repli sur elle-même de la peinture jusqu'à son ultime occurrence, des quasi-monochromes, elle est pourtant rapportée aux proportions humaines alors même qu'est revendiquée une absence d'affect, rien d'autre qu'un sens endogène à la peinture elle-même.

Tony Smith, par ailleurs, explique que deux mètres c'est à peu près la hauteur d'une porte ordinaire et d'un lit moyen[346]. Comment ne pas voir alors, dans cette sculpture vide, silencieuse et noire, indifférente et sans qualité particulière, comme l'artiste l'affirme, aux dimensions d'une porte ordinaire et d'un lit moyen, autre chose que ce l'on voit? Didi-Huberman écrit très justement que « le cube de Tony Smith est *anthropomorphe* dans la mesure où il se donne, par sa présentation même, la capacité de nous imposer un enchaînement d'images qui nous feront passer de la boîte à la maison, de la maison à la porte, de la porte au lit et du lit au cercueil (…)[347]».

Nos propres mensurations constitueraient à la fois cette mesure, filtre du regard et cette chose anthropomorphe qui s'offre aux mesures de l'œuvre, ce par quoi nous sommes regardés par elle. Le rapport à l'œuvre serait donc toujours corporel, cela semble une évidence : comment se défaire de sa propre stature ? Il arrive que cet oubli du corps ait pourtant lieu face à l'œuvre, et que le corps parfois revienne en force. C'est dans cet aller-retour que joue l'œuvre convoquée maintenant, la cinquième du corpus personnel présenté.

---

[345] Ad Reinhardt, cité par Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel, op. cit.*, p. 20.
[346] « *Two meters are just about the height of an ordinary house door and about the length of an average bed*. », ma traduction, Tony Smith, cité par Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.* p. 94.
[347] *Ibidem*, p. 94.

1- *X-S*, une œuvre de l'intime

Le film dont il sera question ici est inscrit dans les mêmes questionnements de l'image déceptive que les œuvres déjà citées, et il en exacerbe les enjeux, mais dans des modalités différentes qui soulèvent d'autres questions. Il s'agit d'un montage vidéo, dont nous allons examiner les ressorts, notamment la particularité de son mode de captation et surtout celui de sa diffusion au creux de la main, sur un appareil mobile, en l'occurrence un *smartphone*.

Il sera plus loin nécessaire de questionner ce nomadisme de l'œuvre, ses lieux possibles pour mon travail, mais ici il s'agira d'envisager cette œuvre à travers ses relations au corps. Ce corps d'abord mis en images, déréalisé par les technologies de faible définition et les opérations de transformation, devenu ce précipité où le référent est résiduel, imposerait-il malgré tout sa présence et son volume ? L'image du corps pourtant captée de façon déceptive, démunie de ses qualités analogiques par des logiciels, allégée pour être restituée par les appareils serait-elle encore porteuse d'une certaine corporéité ?

Pour dérouler ces questionnements à propos d'*X-S,* nous envisagerons l'œuvre sous l'angle de la réception, d'abord, puis par rapport au sujet capté, et enfin selon le type de captation.

Une image dans la main

Le film est diffusé sur *smartphone* et lorsqu'il est « exposé », si l'on peut dire, il est supposé être mis en route par quelqu'un, puis donné aux spectateurs qui le font passer entre eux. D'où la difficulté de ce mode d'exposition, voire son impossibilité. Le premier sens à être sollicité, contrairement aux modes de présentation dominants, est donc le toucher : l'appareil est pris dans la main, son format se prête à la manipulation. C'est donc d'emblée à une trangression du rapport usuel de distance des images, rapport où le contact est absolument interdit dans les lieux habituels de l'art. On ne trouve guère ce rapport au toucher que dans la sculpture en plein air, dans les lieux publics, car la même interdiction péremptoire est faite dans les expositions, même lorsque ce sont des marbres.



V – images de *X-S*, vidéo numérique diffusée sur smartphone, 2005.
Montage filmé à la *web-cam*, diffusé sur smartphone
et refilmé à la *web-cam*, en boucle.

Ce rapport au toucher est à mettre en relation avec ce qui est montré, le corps, la peau, même si, la plupart du temps dans ce film, ce corps est plus suggéré que véritablement montré, dans une alternance d'apparition et de disparition, de figuration et d'évanouissement de cette figuration, d'identification sans cesse à rejouer. Avoir l'image dans la main, en tout cas l'appareil qui la diffuse, c'est aussi pouvoir l'orienter, la renverser, la rapprocher, l'éloigner de soi, bref, faire intervenir un rapport corporel avec elle, moduler la distance, jouer de la proxémie. Mais c'est encore ne pas pouvoir oublier ce vecteur qu'est l'appareil, pour ne voir que l'image. Ici, le référent est loin d'adhérer, nous y revenons, mais c'est plutôt le mode de restitution qui colle à l'image. On ne peut l'oublier, mais il n'occulte pas pour autant le déroulement du film qu'il diffuse : il y a une sorte d'équivalence des moyens de la présentation et de la représentation, et cela constitue une tension dynamique.

Xavier Veilhan joue dans de nombreuses œuvres avec cette dualité, qui souligne la part active que le spectateur doit prendre dans la réception de l'œuvre. Ses *Light machines* présentent cette double fonction : d'une part une image filmique diffusée à travers le jeu des ampoules et d'autre part la machine elle-même, son verso avec câbles, boîtier et alimentation ; ou encore dans *Le mur de verre*[348], sorte de sculpture architecturale jouant aussi le rôle de présentoir de photographies. Michel Gauthier souligne très justement que : « Ce n'est pas parce que je peux voir de près le jeu des ampoules clignotant sur un panneau que les images qu'il restitue à distance perdront la capacité d'enchantement qui était la leur lorsque le train entrait en gare de La Ciotat.[349] ».

Chez Veilhan, la visibilité des procédés et du processus est très présente, mise en tension avec l'aspect spectaculaire. Du coup, les moyens de l'œuvre, bien visibles, interrogent les conditions de visibilité du contenu en même temps que ce contenu lui-même. Pourtant, l'attention portée à l'un ou à l'autre est plus successive que siultanée. Cette articulation bipolaire intéresse particulièrement cette œuvre-ci dans mon travail.

L'appareil dans la main interdit de l'ignorer. Il a une certaine matérialité, un contact froid, dur et lisse, un poids. Tenir l'image dans sa main est plus commun quand il s'agit de regarder des photographies de famille, de vacances, hors du domaine artistique. Dans le cadre d'une exposition artistique, regarder un film dans sa main est assez inhabituel, alors que c'est désormais fréquent dans des usages ordinaires.

---

[348] Exposition *Faits et gestes* organisée à l'occasion de *Trésors publics*, 20 ans de création dans les FRAC, Arles, été 2003.
[349] Michel Gauthier, « Xavier Veilhan, Recto & verso », *Art Press n°304*, septembre 2004, p 40.

La diffusion sur téléphone portable n'est pas un hasard, c'est l'un des appareils les plus centrés, depuis leur conception, vers le contact de la main, des doigts. Les commandes sont tactiles, tout se fait avec les pressions ou les gestes manuels de façon très sensible et très agréable. Cet appareil donne la sensation à la fois physique et de fait, mentale, d'avoir un surcroît de pouvoir au bout des doigts, de commander la machine par une sorte de fluide qui émanerait de notre corps, comme une puissance surnaturelle.

Mais une fois l'appareil pris dans la main, l'attention se déporte sur le film diffusé et l'on oublie l'appareil pour un temps. Il est presqu'impossible de conjuguer les deux. Faire passer l'appareil à quelqu'un d'autre est aussi inhabituel : en général, les autres spectateurs sont faiblement pris en compte, ici, on doit aller vers eux, leur donner l'engin, comme dans une course de relais, s'assurer qu'ils l'ont bien pris en main pour le lâcher. Ceci n'a rien d'anecdotique : en relation avec le contenu du film, un corps représenté, ce passage entre les mains de l'autre est signifiant. Ce rapport à la main incite, mais de manière déceptive, au toucher du corps lui-même.

Cette attention corporelle accordée à l'œuvre fut éprouvée dans le cadre d'une exposition en galerie, où j'avais conçu ainsi le protocole de présentation : l'appareil n'était ni posé sur un support, ni a fortiori enfermé dans une vitrine. On ne pouvait le déposer nulle part, il ne faisait que passer d'une main à l'autre. Il fallait donc toujours quelqu'un pour le reprendre et le donner aux visiteurs, le garder, en somme. Ce comportement d'empathie vis à vis de l'appareil rappelle les étranges consoles de jeux organiques du film *eXistenZ*[350], de David Cronenberg, avec lesquelles les utilisateurs avaient un rapport affectif mais aussi dépendant, les investissant de leur propre inconscient jusqu'à brouiller les frontières entre le réel et l'imaginaire sous forme de jeu virtuel.

Enfin, c'est un appareil portable, on pourrait dire à emporter. Ce format incite à l'appropriation[351], il se met dans la poche ou dans un sac à main - le titre est un clin d'œil au format *extra small*. L'installation de Karsten Bott, *Trouser pocket collection*, 1996, active ce même rapport au « portable ». Constituée d'objets de rebut ramassés dans la rue ayant la particularité d'avoir pu tenir dans la poche de son pantalon, ceux-ci sont mis en scène comme des tessons de poteries antiques. Bien qu'il ne s'agisse pas de collecte ici, le format *pocket* de le *smartphone* lui confère un pouvoir d'empathie proche de celui de ces objets de petite taille.

---

[350] *eXistenZ*, long métrage de David Cronenberg, 96 mn, Canada, 1999.
[351] Nous en avons fait l'amère expérience avec un P.D.A. exposé sans protection dans une galerie, dont le responsable a été bousculé par un intrus pour voler l'engin.

Ce format incite à une forme de satisfaction sans doute quelque peu régressive dans le sens d'un rappel de celui des jouets, des univers miniatures qui fascinent les enfants, mais aussi l'enfant en nous.
La collection de Bott nous rappelle aussi ce rapport d'appropriation par le toucher. Le glanage de menus objets, ici compulsif car réitéré jusqu'à l'absurde, n'est pas sans rappeler la manipulation répétée des téléphones portables gardés dans la main, dans la poche. De ce contact permanent avec l'engin, pourrait-on démêler ce qui relève du contact avec l'autre (appels, réseaux sociaux et messageries) et d'une forme de plaisir solitaire dû aux contenus (jeux, musique, photos, vidéos, films, journaux, internet), mais aussi à son ergonomie agréable, lisse, compacte.

Ce pseudo-lien permanent avec autrui ne relève-t-il pas plutôt du « tautisme » ordinaire relevé par Lucien Sfez[352]? Ce néologisme heureux, né de la contraction de *tautologie* et d'*autisme*, exprime à merveille le redoublement du réel en circuit fermé que nous faisons, notamment en géolocalisation (je vérifie que je suis bien là), ou bien dans la sempiternelle question *t'es où?* au portable, ou encore dans les activités qui séparent désormais les gens réunis dans un espace (train, métro, salle d'attente) pour les retourner vers eux-mêmes.

Se déplacer avec l'appareil, comme on emporte avec soi la photo de ses enfants, c'est un rapport supplémentaire à la corporéité, mais aussi à l'identité : il comporte, si l'on explore ses fonctions, de nombreux éléments personnels (agenda, galerie de photos, vidéos, répertoire, courriers, fichiers, notes…). C'est encore une mine d'indices de l'ensemble de nos actions et un véritable mouchard : déplacements mémorisés dans le GPS et bornes activées par le réseau téléphonique, lieux et horaires des prises de vue (immédiatement localisées dans *Google* quand on y poste des photos), numéros appelés, durées des conversations, textos et images échangés, etc.
Ce type d'appareil est en développement exponentiel, par la conjugaison de deux facteurs : celui d'un développement technologique toujours plus miniaturisé tout en gagnant en performances et l'engouement du public pour les appareils nomades, à l'ère du village planétaire où le voyage, la mobilité sont la règle et non plus l'exception. Les *smartphones* répondent à ce nomadisme et embarquent avec eux les moyens d'exercer ses activités sociales, culturelles, professionnelles, de loisirs. L'*Iphone* est le premier à avoir rendu possible le concept d'évolutivité des fonctions de l'appareil, qui est aussi une personnalisation de celui-ci, en ajoutant ou retirant des applications à sa guise, téléchargées directement.

[352] Lucien Sfez, *Critique de la communication*, Paris, éditions du Seuil, 1988, pp. 81 et sqq.

Toutes ces fonctions créent une forme d'addiction et l'illusion que votre appareil vous ressemble, qu'il est votre meilleur ami. De fait il permet le lien aux amis, c'est un paradoxe qu'il faut souligner, ce type d'appareil relie autant qu'il sépare. Le spectateur qui prend l'appareil dans la main s'isole de ce qui l'entoure en se focalisant sur le petit écran.

Outre le toucher, *X-S* sollicite la vue et l'ouïe, mais de manière exclusive : pour entendre, il faut rapprocher l'appareil de son oreille, et du même coup cesser de voir. Inversement, pour voir, il faut l'écarter de son visage, donc ne plus écouter. Ces gestes obligent le spectateur à un rapport actif. Mais de quoi ce spectateur l'est-il? Le spectacle auquel il ne fait d'ailleurs pas vraiment face prend à rebours les caractéristiques habituelles du « spectaculaire » pour proposer *a contrario* une sorte d'antinomie : pas d'immersion dans un panorama grandiose, mais une proximité importante avec une toute petite image, pas de distance mais un contact. Pas de déploiement de l'image devant ses yeux mais une focalisation, pas de séparation, mais une fusion. Pas d'abandon du corps comme au cinéma, mais une manipulation. Cet anti-spectacle échappe du même coup à l'habituelle frontalité du regard sur les projections ou les moniteurs, ou encore sur les tableaux, à la distance qui semblait irréductible avec l'image.

La diégèse du film n'est pas narrative, tout juste représentative, et donne plus à s'interroger qu'à recevoir, à penser qu'à voir. Cette image, venons-y, circonscrite dans un écran rectangulaire de petite taille, instaure derechef, comme nous l'avons vu avec son support, un rapport intime avec le spectateur. Son référent, donné d'emblée, conforte cette intimité : bien que fuyant et toujours revenant, insaisissable quoique dans la main, il s'agit d'un corps nu. Mais toujours morcelé, déréalisé dans ses apparences, couleurs et texture sont loin d'exhalter la peau ou une forme d'érotisme.

Le mode de diffusion a des incidences essentielles sur les qualités du film : cet appareil n'est pas un simple moniteur, un passeur d'images. Que le montage soit restitué par lui suppose qu'il ait été mis en mémoire, et ceci implique à son tour des conséquences sur les caractéristiques du film, notamment une compression des données initiales, trop lourdes pour être transférées telles quelles sur le disque dur de l'appareil. Faire du léger avec du lourd, compresser pour le transport, voici les opérations qu'effectue l'ordinateur pour « partager » les données avec le *smartphone* ou sur internet. Le passage de ces données d'une définition importante à une forme légère leur confère un grain, une pixelisation. Ce rendu, considéré comme inacceptable dans un cadre non artistique, est ici recherché.

La pixelisation, refusée, effacée, évitée au maximum dans les images de synthèse, est ici au contraire l'objet de la recherche poïétique. Très apparente lorsqu'on procède à un arrêt sur images, elle confère, dans le flux mobile, un grain particulier à l'image, qui ajoute du grain au grain de la peau : chaque accident de la peau réelle est accentué par l'enregistrement, puis la compression. Elle confère un caractère tactile à cette image dans la main.
Après avoir analysé son mode de diffusion, retournons à la genèse de ce film et d'abord à son mode de captation.

Un oeil dans la main

La prise de vues participe également de cette antinomie du spectacle relevée plus haut : pas de réalisme du mouvement de la figure dans cette image, pas de fluidité dans les mouvements de la caméra, mais des allées et venues rapides et cahotiques. Le mode d'enregistrement choisi dans cette œuvre est très particulier, il s'agit d'une prise de vues avec une *web-cam* non intégrée, tenue dans la main. Ayant fait des essais prospectifs, sans but précis dans un premier temps, j'ai été frappée par ses caractéristiques, exploitées ensuite en les détournant ou au contraire en les poussant à l'extrême. L'apparence des images qu'elle capte et leur rythme, se faibles performances vont dans le sens de mes recherches.
Voyons d'abord quelle utilisation *a contrario* et à perte est faite de ce matériel, puis le type d'image produit à dessein, dans cette œuvre.

La *web-cam* est avant tout un outil de communication en direct sur internet, et permet de visualiser un correspondant avec lequel on dialogue verbalement, ou de diffuser images et son en ligne. Son utilisation chez soi lui confère d'emblée un rapport à l'intime dont elle peut difficilement se départir, puisqu'elle n'a aucune autonomie (ni batterie, ni mémoire) en dehors de sa connection à un ordinateur. Débranchée, elle s'éteint. Elle n'est qu'un organe (un périphérique) de l'ordinateur[353].
Mais très paradoxalement, cette captation dans la sphère intime peut être immédiatement diffusée à l'échelle publique, mondiale, simultanée. De nombreux sites proposent ainsi la visualisation en direct de l'intimité, qui verse très vite dans l'exhibitionnisme (Jennifer Ringley, alias *Jennicam*, a été l'une des premières à le faire).
Ici, la *web-cam* fonctionne en circuit fermé, *a contrario* de son utilisation dédiée, rien n'est publié sur le web en *live :* l'enregistrement du réel, sa visualisation et sa restitution demeurent dans un premier temps, dans la sphère intime. N'est montré qu'un montage, donc une création, très éloignée du style *reality show* de *Jennicam*.

[353] « C'est l'œil et l'oreille de l'ordinateur », dit en substance une publicité pour ce modèle.

La *web-cam* est ici utilisée non pas en direct mais en différé, et je procède à un archivage de données faites pour être éphémères. L'usage qui en est fait ici est donc identique à celui d'un autre type de caméra. Néanmoins, le contrôle simultané sur l'écran, devenu miroir, ajoute un aspect pratique pour l'auto-filmage.
L'image en mouvement requiert des fichiers numériques d'un encombrement important, incomparable avec d'autres types de données, textes ou images fixes. Pour permettre d'obtenir une image d'une relative fluidité sur internet, et malgré les possibilités exponentielles d'alourdir les fichiers, sa définition est inévitablement faible, approximative. C'est cette faible définition, donnant un grain déjà évoqué plus haut, que je recherche, mais aussi le flux et la texture très particuliers de ces images, conjugaison de facteurs qu'il faut développer ici.

Il s'agit d'une petite caméra circulaire qui date déjà du temps où les ordinateurs n'en étaient pas toujours équipés, ce qui n'est déjà plus le cas aujourd'hui. Elle se branche en USB. Faite pour être placée sur un socle afin de rester fixe pendant une conversation vidéo, je l'ai utilisée autrement : ici, tenue dans la main, elle devient extrêmement mobile, elle constitue, comme la paluche utilisée dans les années 80 dont parle Anne-Marie Duguet : « Surprenant dispositif où il suffit d'un jeu de doigts pour retourner le monde (…) [qui] engage des visions obliques, circulaires, inversées, extravagantes, instables. Un cadrage en perpétuel procès de délimitation où s'inscrit le vacillement de la main qui tremble. Caresser du regard n'est plus une métaphore.[354] »

La *web-cam* utilisée en la tenant dans la main produit un regard subjectif, sur le corps depuis le corps. Le type d'image qu'elle restitue est étrange à plusieurs titres : il résulte d'un point de vue de grande proximité, associé à la célérité du mouvement et à la *low-fi* de ses performances[355]. Mais de plus, son mode d'enregistrement produit des saccades qui sapent l'illusion du mouvement, révélant le « retard » de l'image par rapport à la rapidité, la mobilité extrême de la main. Cette image est également conditionnée par l'impossibilité des réglages. Son utilisation dédiée semble avoir rendues superflues les possibilités de mise au point et de balance des blancs manuelles. Aucun contrôle possible de l'outil pour l'adapter à la situation : c'est, semble-t-il, la situation qui doit coïncider avec l'outil. La technologie impose ainsi un usage formaté, unique, et un comportement de soumission attendu : en général, s'asseoir face à elle et soumettre son visage fixe à cet œil électronique. Pour cet usage, la mise au point, automatique, une fois faite, ne varie que peu.

---

[354] Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, *op. cit.*, p.167.
[355] Sa résolution VGA est de 640x480 pixels, format de base mais il sera élagué par le logiciel qui compresse le film pour être diffusé sur un mobile.

Me saisissant de ces caractéristiques pour les déjouer, l'utilisation que j'en fais est *a contrario*. Dans le mouvement et non plus l'immobilité, la mise au point est permanente : elle cherche et manque toujours son sujet déjà enfui, produit une alternance de flou et de net en variant sans cesse la focale tout au long de la prise, qui ajoute à l'étrangeté de l'image. Extrêmement sensible à la lumière mais avec un délai, la *web-cam* enregistre des images très contrastées, passant d'une grande obscurité à une luminosité intense, selon l'angle et la source. Sommée à certains moments de scruter la peau, et immédiatement après d'appréhender tout le buste, incapable de s'adapter à ceci, trop près pour son œil presbyte, ni à cela, trop vaste pour son champ de vision restreint (d'un angle de 54,3°) les images restituées sont floues, anamorphosées, indéterminées.

Une dernière caractéristique de cette caméra m'a foncièrement intéressée : elle n'enregistre que 12 images par secondes – contre les 24 ou 25 ips habituelles et minimales de la vidéo – fréquence nettement inefficace pour produire une illusion de mouvement fluide, mais suffisante pour la visio-conférence sur le web. Le film est, du coup, ostensiblement syncopé, rend visible chaque *photogramme* qui le constitue. Il restitue une sorte de retard. Quel que soit le traitement appliqué au flux de ces images, le mouvement conserve ce rythme discontinu, qui déréalise un peu plus encore l'image du corps. Ce délai est celui de la captation, toujours décalée, dans un interstice court mais bien visible. Cette incapacité désagrège l'essence même de l'image vidéo : l'inscription dans un présent, l'illusion du mouvement.

Tenue dans la main, dont elle garde aussi le symptôme du tremblement, cette caméra donne une vision subjective et monoculaire du corps, une construction parcellaire et morcelée : vues en plongée verticales ou en forte contre-plongée, gros plans et très gros plans se succèdent à un rythme impossible. Abolissant les repères, le haut et le bas — elle est cylindrique et je l'ai donc faite tourner dans ma main —, la rapidité d'éloignement et de rapprochement conférée par la main accentue, poussée à l'extrême, la fuite du sujet dans le hors-champ. Malgré son retour subreptice, le sujet ne cesse de menacer de fuir à nouveau bien avant que ne soit reconnu un quelconque morceau de chair, apparu soudain, trop tôt disparu. L'instabilité de la main est transmise à l'image et au corps, et donne le tournis.

Le mode de captation et celui de transformation, puis de restitution mettent en tension l'enregistrement du réel et sa déréalisation, son traitement multiple, entre la prise et l'encodage numérique.

Voir avec ses mains est cette situation inhabituelle convoquée dans l'installation interactive *Handsight* (1992). Agnès Hegedüs y met en scène un « regard tactile[356] », ainsi qu'en témoigne Anne-Marie Duguet. Le visiteur se saisit d'une interface en forme d'œil, à quoi ressemblent les premières *web-cams*, et dès lors, sa main *met en images* ce qu'elle explore avec cet appendice, sorte de prolongement mettant en abîme la vision de cette *vision* de la main. L'image qui en résulte est troublante en ce qu'elle ne reproduit pas celle à laquelle nous sommes habitués dans nos actions ordinaires, où notre sens de la vue, embarrassé du volume corporel, ne s'exerce que dans un champ restreint. Tout au contraire, elle explore, en macro, une vision attachée cette fois à la mobilité vive de la main, plus légère, dont les mouvements peuvent être extrêmement rapides, tourner, s'approcher, s'éloigner avec célérité. Anne-Marie Duguet écrit : « C'est à une extraordinaire mobilité et instabilité du regard que l'on est alors confronté, (…) les objets se contournent et se traversent sans résistance[357]. » Cette approche secoue notre façon de voir. Cette œuvre me semble renvoyer à Maurice Merleau-Ponty, à qui l'on doit la plus belle réflexion sur le rapport corporel au monde de l'homme et de l'artiste.

2- La corporéité selon Merleau-Ponty

Théorisée longuement, reformulée dans son livre ultime, *l'Œil et l'esprit* cette *corporéité* tient à ce que : « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose[358]. » *Handsight* nous fait subitement prendre conscience de la corporéité de notre rapport au monde, médiatisé par la vision ou par le toucher. Bien qu'extraordinaires de capacités, ces fonctions se révèlent, par ce dispositif, limitées.
Le corps est le siège du voir, en même temps que chose à voir.

Cette dualité positionne la vision comme métaphore du corps lui-même, une sorte d'interface entre l'intérieur et l'extérieur. Le corps, comme l'écrit Rosalind Krauss, « en tant qu'il oscille (…) entre le statut de contenu et celui de contenant[359] », dialectique à laquelle il faudrait rajouter le statut voyant-visible tel que l'a défini Merleau-Ponty, ne peut que faire problème, dans le même temps qu'il est source de plaisirs et de sensations.

---

[356] Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Nîmes, Éd. J. Chambon, 2002, p. 117.
[357] *Ibidem,* p. 117.
[358] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 19.
[359] Rosalind Krauss, *Le photographique, pour une théorie des écarts*, *op. cit.*, p 85.





23 - Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1991.

Comment ne pas l'envisager toujours dans cette irrémédiable dualité, celle de son miracle d'ingéniosité, celle de sa désespérante fragilité ? C'est ce que suggère magnifiquement Merleau-Ponty : « Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire[360]… »

La lecture de Merleau-Ponty m'a invitée à repenser l'image comme investie d'une corporéité — reprenons provisoirement ce terme pour ce qu'il englobe selon nous : les affects, les projections mentales aussi bien que la dimension proprement physique évidente. Le réel, insignifiant *a priori*, ne se laisse jamais appréhender en tant que tel par l'esprit humain, nous a appris Clément Rosset.
Le regard y interpose des sens, sauf à être ivre, anesthésié. Le corps comme lieu d'expérience artistique et ordinaire, a cette double entrée : ce que définit Paul Ardenne comme « interminable mise en question [qui] réside dans la *position* même de l'artiste, sa double station perpétuelle à l'intérieur de soi (j'habite mon corps) autant qu'à l'extérieur (je me représente habitant ce corps qui est le mien)[361]. »

Mes images du corps s'inscrivent dans cette corporéité comme rapport au monde, qui à son tour inscrit le corps dans l'œuvre.

3- Le corps de l'image

Faisons l'hypothèse, avec toute une subjectivité revendiquée, notamment par ce qu'implique un regard corporel sur le corps, qu'une image de corps est bien loin de n'être qu'une simple image. Nous reviendrons sur la fome d'investissement dont parlait Sartre en disant qu'il *met Pierre dans la photo*. Même en l'absence de corps figuré, comme pour la double trace du poids de la tête sur les oreillers, dans l'œuvre ci-après de Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1991, sous forme d'affiches disséminées dans la ville, le rapport à l'œuvre est corporel. Au-delà de la lisibilité de l'image qui fait appel à l'intelligence et à la mémoire, l'image d'un corps est forcément un lieu qui rencontre le corps du spectateur.

[360] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, op. cit.* p. 21.
[361] Paul Ardenne, *L'image corps*, *op. cit.*, p. 490.

Lieu d'échanges entre le corps de l'auteur et celui du *regardeur*, une image de corps ne finirait-elle pas par *prendre corps* ? Elle fait beaucoup plus que représenter un corps, surtout lorque cette figuration est déceptive. En premier lieu, elle le présente. Cette fonction à elle seule ouvre à des strates d'interprétations qui, *in fine*, ont peut-être à voir avec les pratiques funéraires et les rites religieux. Mais il y a sans doute plus.

Barthes reconnaît à la photographie le pouvoir de « la confusion inouïe de la réalité ("cela a été") et de la vérité ("c'est ça")[362]» qui lui fait *retrouver* sa mère telle qu'il ne l'a jamais vue, petite fille, et s'écrier: « C'est elle! C'est bien elle! C'est enfin elle![363] ». La persistance du réel dans son image, que Barthes nomme *adhérence du référent*, doublée de la preuve d'existence par la trace indicielle du *ça-a-été*, forgent ensemble une sorte de croyance irraisonnée, très forte - une *Urdoxa*[364], selon Barthes.

Dans un registre athée, mais néanmoins selon le mode de la croyance que dessine parfois l'émotion, nous confions à l'image ce pouvoir de restitution ontologique, que Barthes définit comme "*la vérité folle*[365]", qui « porte l'effigie à ce point fou où l'affect (l'amour, la compassion, le deuil, l'élan, le désir) est garant de l'être ». De fait, quand l'espace ou le temps nous a définitivement éloigné de la personne représentée, la photo conservée tient lieu d'être. Par ce que Barthes appelle *urdoxa* et qui va plus loin que *mettre Pierre* dans l'image, et par le fait que quelle que soit sa nature, la procédure de la prise est éminemment indicielle, l'image du corps met en présence d'une absence.

Ce rapport corporel à soi-même, à l'autre et au monde est présent dès la première mise en image de mon travail. L'acte de la prise de vues traduit le plus souvent cette impossible fusion, cette vaine tentative de compréhension, de préhension, de contention du réel que nous avons précédemment évoquée. L'image est porteuse de ce manque, on l'a dit. Toutefois, elle présente une image de corps, même lacunaire, tronquée, défective.

---

[362] Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie, op. cit.*, p. 176.
[363] *Ibidem,* p. 155.
[364] *Ibidem,* p. 165.
[365] *Ibidem,* p. 176.

Le rapport d'ensemble que je travaille entre le corps et ses images s'inscrit dans un paradoxe premier, qui en cache d'autres : l'image du corps n'est pas le corps, cela semble un lieu commun. Pourtant, dans une certaine mesure, métaphorique au moins, l'image du corps *n'est-elle pas* le corps ?

Cette question ne résulte pas d'un aveuglement, d'une confusion irréfléchie, elle se place plutôt dans la logique d'un usage des images qui leur confère depuis longtemps, sans trop y réfléchir, cette fonction de restitution d'un corps. Cette façon de voir les images est celle que nous avons tous, face à nos photos intimes, les portraits de nos enfants que nous emportons avec nous comme des fétiches. Cette conception est bien sûr empreinte d'affect - que d'aucuns taxeraient de *pathos*, pour la réduire à quelque étiquette.

Ce qui m'intéresse dans l'image n'est pas seulement l'affect. J'ai bien conscience que, raisonnablement — et c'est cela qui rend la question si intéressante — on peut dire qu'une image ne comporte rien, ne porte rien, comme l'a montré Marie-José Mondzain. Mais cela n'est vrai que sous un certain angle, celui de la pensée, pas celui de l'affect. Il faut dialectiser l'image dans ses facettes subjectives et objectives, comme l'a démontré Didi-Huberman avec l'analyse de *ce qui* malgré tout*, nous regarde* dans l'objet soi-disant le plus objectif, ces deux aspects sont indissociables.

Je revendique pour l'image, contre toute réduction de la photographie à sa matérialité froide de papier, de plexiglas ou d'écran et toute affirmation contraire quant à sa nature d'image, et non de corps, ce pouvoir de prendre corps, au contraire. L'image n'est pas seulement une image, comme un objet, elle peut avoir une âme, selon la fameuse interrogation de Lamartine. Nous nous placerons donc, sans en être dupe, dans cette croyance en *le corps de l'image*. Si l'image du corps porte en elle ce corps et ne fait pas que le représenter, les traitements appliqués à l'image, les actes qui les provoquent prennent un sens particulier. Métaphoriquement, chaque geste appliqué à l'image s'applique aussi au corps, son sens est à concevoir à ce double niveau de lecture.

Ce *corps* de l'image est renforcé par l'aspect indiciel qui suit.

C/ Logique d'indice

Nous avons convoqué précédemment la photographie comme empreinte, et celle-ci comme marque de l'absence. Mais la valeur dialectique de l'empreinte est ce qui fait son sens dynamique, jamais figé, et cette absence ne vaut justement que parce qu'il y eu présence, contact initial. Cette autre face de l'empreinte est à interroger.

1- L'empreinte comme contact

Dans mes œuvres déjà convoquées comme dans celles auxquelles je m'intéresse dans le champ artistique nous avons relevé cette tension entre la ressemblance, mise à mal, et une trace humaine indicielle. Si la figuration semble être affectée de la même façon que le support chez Rondepierre, ou dans mes œuvres par les défauts de l'image ou ses accidents, c'est en vertu de ce caractère d'empreinte qui lui, est bien présent. Cette donnée indicielle renvoie à une sorte d'origine, le moment de contact qui l'a produite.

Il est utile d'interroger ici la procédure d'empreinte pour y déceler ce qui demeure, malgré l'absence relevée plus haut. L'exposition déjà citée et son catalogue sont une mine d'enseignements quant à cette question.
Dans l'ouvrage, Georges Didi-Huberman démontre avec son érudition coutumière comment l'expression *le portrait de César, c'est César* peut donner sens au pouvoir double de la pièce de monnaie frappée à l'effigie de l'empereur : celui de l'unique et celui de la dissémination. Il avance que Walter Benjamin n'aurait pas su voir, dans sa réflexion sur la reproductibilité des images et la perte de l'aura, la valeur de sceau inaltérable dans les cas d'empreinte :

> « la frappe — la procédure d'empreinte — à la fois centralise et dissémine le pouvoir de César. Sa matrice est à Rome, sa transmission s'étend à tout l'empire romain. Parce que frappée, c'est-à-dire dupliquée — et non pas copiée ou imitée, ce qui la supposerait transformée, affadie, détournée en un produit de faux-monnayeurs — la monnaie transmet légitimement, en plus de sa valeur d'échange, en plus de la ressemblance authentique du *dictator*, l'autorité unique de celui dont elle diffuse l'image[366].»

[366] Georges Didi-Huberman, *L'empreinte, op. cit.*, p. 49.

La perte de l'aura ne tiendrait pas dans le seul caractère reproductible, mais à la perte du contact de l'origine.
Ainsi, les empreintes, même multiples, auraient ce grand pouvoir de « l'adhérence capable de dissémination[367] ». La frappe en un lieu unique qui permet l'authenticité est encore ce qui régit les monnaies, les documents officiels aujourd'hui. Les sceaux sont toujours présents, et même s'ils commencent à changer de forme (signatures, sceaux et filigranes électroniques cryptés), ils sont toujours centralisés, estampillés par l'État. C'est ce qui garantit leur véracité, unique, après quoi le sceau peut bien se répandre dans le monde entier, il emmène toujours avec lui ce contact de l'origine.

La procédure d'empreinte la plus banale fonctionne également ainsi : la trace de pas renvoie toujours à l'agent qui l'a produite. Elle est une preuve de son passage, d'un ici et maintenant que l'on reconstruit par cette marque, *a posteriori.*
Mais elle ne dit pas pour autant de qui il s'agit en première lecture, ce sera l'affaire d'une enquête, car indice n'est pas ressemblance. La trace n'est comprise que par des modalités secondes, non immédiates. Elle devra se charger de sens, de façon différée, être construite comme trace par un raisonnement ou un affect. Une fois celui-ci effectué, elle est indubitable, elle appartient à celui qui l'a émise. Dans les investigations de police scientifique, la moindre trace d'un passage est relevée et signifiante, et fait preuve pour une mise en examen, puis une condamnation possible : des seules empreintes digitales, les indices aujourd'hui se sont considérablement étendus. Grâce aux analyses de l'A.D.N., on peut désormais identifier le corps, donc la personne, qui a laissé sur place un cheveu, une micro-parcelle de peau, une gouttelette de sueur, de sang, de sperme.

L'empreinte est donc contact et peut par ce contact-même, devenir preuve. L'épisode de St Thomas dans le Nouveau Testament est à ce titre exemplaire. On dit couramment de quelqu'un comme St Thomas qu'il ne croit que ce qu'il voit, or dans cet épisode, Jésus invite l'incrédule, et c'est ce qu'il fait, non pas à voir seulement, mais à toucher la plaie qu'il a au côté, preuve qu'il est bien Jésus réssucité, auparavant crucifié et molesté. Thomas met ses doigts dans la plaie, la touche. Le citère de la preuve n'est donc pas la dimension iconique, ressemblante (oui, cette personne semble être Jésus) mais bien la valeur d'indice de la plaie et du contact de celle-ci (oui, c'est Jésus car j'ai touché la plaie que la lance avait atteinte). Le contact fait épreuve, et par là-même, preuve.

[367] *Ibidem*, p. 49.

Nous avons précédemment envisagé la photographie, puis la vidéo comme enregistrements du réel, et de ce fait, outre l'aspect iconique qu'elles emmènent avec elles, elles sont aussi des traces indicielles de celui-ci. Nous avons relevé les significations attachées à la trace indicielle comme absence, comme retrait. Qu'en est-il de cette valeur de contact ? Et si ce lien avec une origine est pertinent, font-elles preuve pour autant ?
La théorisation par Barthes du *ça-a-été* a mis en évidence la double spécificité d'indice de la photographie, à la fois comme preuve d'existence et de quelque chose qui appartient irrémédiablement au passé. Il l'exprime plus loin par la lumière qui agit comme « une sorte de lien ombilical [qui] relie le corps de la chose photographiée à mon regard (…)[368].» Ainsi ce lien serait impossible à rompre, métaphoriquement au moins, comme un événement qui engendre une image au sens matriciel, gardant à tout jamais ce lien. Comme un cordon entre mère et enfant qui n'est jamais complètement rompu, quel que soit le degré d'autonomie que ce dernier atteigne dans sa vie, et même après la disparition de la première. Nous en gardons tous une cicatrice, trace indicielle s'il en est, au creux du ventre. Ce lien serait de l'ordre de l'engendrement qui a lieu au moment de la prise, et de cette mise au monde, ni le réel dans l'image, ni l'image provenant du réel ne se déferait jamais. L'image-enfant, issue de la captation du réel-mère garderait toujours cette marque d'engendrement, comme un nombril. De façon symétrique, le réel à l'origine de l'image serait à jamais décelable, laisserait son empreinte génétique, télégénique, pourrait-on dire.

Ce contact initial présent dans l'empreinte, il en constitue sans doute l'essence, au sens de Moholy-Nagy selon lequel le photogramme, où l'objet est en contact direct avec le papier photosensible, est l'essence même de la photographie. De fait, ce type de photographie sans appareil est comme le tracé de Dibutade, une sorte d'archétype. De ce fait également, chaque résultat est unique alors même que ses occurrences peuvent être diverses, parfois très proches, et leur nombre illimité.
Le *modus operandi* de la photographie interdit de la voir uniquement comme représentation, ce à quoi elle invite par ailleurs fortement, comme on l'a vu. Pourtant, c'est à la fois cette valeur iconique forte et sa dimension indicielle, d'empreinte du réel qui a été là, devant l'appareil qui la constituent ensemble.

Peirce, auquel tous les théoriciens de la photographie se réfèrent, a lui-même dès 1895 formulé la spécificité de signe, à la fois iconique et indiciel, de la photographie.

[368] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.,* p. 126-127.

Il faut souligner qu'il a donc très tôt su se défaire de l'évidence du premier caractère pour identifier le second, en s'appuyant sur le mode opératoire du *medium*, l'empreinte lumineuse. Rosalind Krauss reprendra plus tard cette notion d'index comme *résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les reflexions de la lumière*.
Cette constitution par empreinte, dès lors, renvoie à un objet unique, et non générique comme peut le faire le mot. L'unicité, c'est aussi, on l'a vu, celle d'un temps T et un endroit précis. La trace de cet objet ne renvoie d'abord qu'à lui-même en tant que trace. Elle n'est pas toujours ressemblante : si elle l'est elle peut renvoyer à un ensemble ou une catégorie, mais si elle ne l'est pas, ce sens échappe alors qu'elle conserve sa dimension de trace. Elle est donc singulière. Peirce a souligné cette dimension de singularité de l'indice, alors qu'icônes et symboles sont génériques. Les usages sociaux et judiciaires de la photographie tiennent à cette valeur singulière.

Barthes l'a magnifiquement dit à sa manière : « elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. [369]»
Cette singularité de l'empreinte est aussi celle du réel, du moment.

Peirce écrit « l'index n'affirme rien ; il dit seulement : *Là*[370] », et Barthes après lui reconnaissent à l'index la valeur de monstration « c'est cela ». Ainsi que tous les déictiques (pronoms et adjectifs démonstratifs ou présentatifs comme ce, cette, cela, voici, etc), la position de l'indice est tributaire de l'objet. L'index qui montre est dans la même situation de contigüité avec ce qu'il montre. Par cette capacité à montrer son origine, à la désigner, on décèle une certaine autorité du sens à l'empreinte : même si elle authentifie sans signifier, comme l'écrit Dubois, elle conserve par cette désignation un sens (au sens de direction) à privilégier, en tout cas une origine.

Si ce lien avec un contact originel est désormais démontré, comme la valeur de preuve de l'indice, qu'en est-il de cette valeur probatoire pour la photographie ? Barthes *retrouvant* enfin sa mère dans une de ses photographies sait évidemment que l'image n'est pas elle, comme il ne sait que trop que celle-ci n'est plus là. Et pourtant l'image a ce pouvoir de lui en rendre quelque chose de vrai, d'authentique, d'originel.

---

[369] *Ibidem,* p. 15.
[370] Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais, op. cit.,* p. 73.

Enfin, il faut rappeler que des photos ou des vidéos provenant de surveillance ont juridiquement valeur de preuve. Aujourd'hui numériques, elles n'ont rien perdu de leur rôle probatoire. Mieux, les fichiiers comportent des données spatiales et temporelles qui renseignent policiers et enquêteurs : géolocalisation et datation sont aussi des indices, ils accompagnent la figuration et sont comme un ADN pour ces images.
Cette notion indicielle caractérise donc la photographie et par extension l'enregistrement par caméra vidéo ou sur pellicule cinématographique. Pourtant, nous l'avons déjà abordé en amont, les scientifiques peuvent aisément démontrer que cettte notion d'empreinte ne tient pas sous l'éclairage de la physique.

Reprenons ce qu'André Gunthert explique : « Alors que Krauss mobilise la notion d'index pour dégager l'idée d'une "relation physique" entre le signe et sa source, ce schéma s'avère plus proche de la conception traditionnelle des simulacres par Lucrèce[371] que du comportement réel du flux lumineux. En faisant comme si le rayon atteignait directement le support, elle oublie le rôle décisif du dispositif optique[372]. »

Il cite l'explication scientifique de Jean-Marc Levy-Blond : « la transparence d'un milieu, ou son opacité (...) résultent d'un très complexe mécanisme: les photons lumineux incidents sont absorbés par les charges électriques du milieu (...) et les mettent en branle; ces charges réémettent alors de nouveaux photons, etc. C'est donc seulement le bilan de ces processus d'absorption et de réémission itérés qui permet d'établir si et comment le corps laisse passer la lumière ou la bloque[373]. »

Levy-Blond reformule l'explication en d'autres termes : « Les photons qui entrent dans une plaque de verre ne sont pas ceux qui en sortent. (...) Il y a bien eu un renouvellement complet de ces constituants de la lumière au sein du matériau.[374] » Il peut sembler que voici ruinée en quelques indications la théorie de l'indice sur laquelle repose tout un pan de l'esthétique de la photographie et à laquelle mon travail se réfère. Mais on l'a déjà amorcé, ce n'est pas si sûr.

---

[371] « Disons maintenant avec quelle facilité, quelle légèreté ces images se forment et, comme un flot intarissable, ne cessent de se détacher des corps. Car des éléments superficiels s'écoulent et rayonnent sans relâche de tous les objets. (...) Et de même que le soleil doit émettre en peu de temps de nombreux rayons pour que l'univers en soit constamment rempli, de même, et pour la même raison, il faut qu'en un instant les corps émettent de toutes parts, de mille manières, dans toutes les directions, de nombreux simulacres des objets puisque, partout où nous tournons le miroir, nous les voyons s'y refléter avec leur forme et leur couleur.», Lucrèce, *De Natura Rerum, livre IV*, 142-167 (traduction Alfred Ernout, éd. Les Belles Lettres, 1985, p. 11-12), cité par André Gunthert, *L'empreinte digitale, Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique*, page web déjà citée.
[372] *ibidem*.
[373] Jean-Marc Lévy-Leblond, *La Vitesse et l'ombre. Aux limites de la science*, Paris, Seuil, 2006. p. 28-29. Cité par André Gunthert, *ibidem.*
[374] *ibidem*.

Car Gunthert va plus loin encore : « Même dans le cas d'un signal analogique, pas plus le dispositif optique que le support d'enregistrement ne constituent des intermédiaires neutres d'un flux émanant de l'objet. Au contraire, les photographes savent bien qu'en changeant d'objectif ou de film, ils disposent au moment de la prise de vue d'une marge de manœuvre importante, qui leur permet de modifier l'aspect, la géométrie ou les couleurs d'une scène[375]. » Ainsi l'optique serait la clé de voûte ôtée qui entraîne l'écroulement de tout l'édifice indiciel sur lequel l'esthétique de la photographie s'est largement constituée. Gunthert signifie ici que l'image ne s'imprime pas d'elle-même de façon isomorphe et automatique sur la pellicule en négatif, ce qu'il explicite encore : « On ne saurait décrire un appareil photographique comme un médiateur transparent du réel : il doit plutôt être compris comme une machine à sélectionner des interprétations, selon un ensemble de paramètres aux interactions complexes, qui requièrent des choix précis. Un aiguillage plutôt qu'un miroir[376].»
Certes, sans doute n'y a-t-il pas une parfaite isomorphie entre le spectrum et son impression sur la pellicule, et bien sûr un réglage choisi aura une incidence sur l'image, mais ce constat ne modifie pas profondément le caractère indiciel de la procédure. La trace d'un pas sur le sable ne correspond pas non plus en tout point au pied qui l'a laissée. Le procédé de l'estampe, parfaitement indiciel, donne pourtant lieu à une multitude d'épreuves diverses possibles.
Pour d'autres indices au sens policier, c'est à travers de nombreuses analyses qu'il est possible de connecter un indice et son référent, l'examen A.D.N. en est un exemple flagrant. La fumée ne ressemble pas au feu. C'est en passant par l'inférence et la réflexion de causalité que la liaison indéfectible de l'indice avec ce qui l'a produit est établie, et cela n'est pas disqualifiant.

Enfin il faut bien, on n'y déroge pas, que la chose ait été là, devant l'appareil, même si celui-ci est capable, en changeant de point de vue, de focale ou d'objectif, d'en faire considérablement varier l'apparence et d'en produire des images diverses. Cette diversité n'épuise pas l'indicialité, bien au contraire. C'est parce qu'il y a cet élément intangible du contact — ou de la contigüité — que différentes occurrences de l'empreinte et de la même façon, de la photographie, sont encore et toujours ces renvois à l'origine de ce qui les a produits, renouvellement de photons ou pas.

Dans le cas de mon travail, la photographie est numérique. La question qui se pose est évidemment de savoir si dans le cas du numérique il peut encore y avoir indicialité ou si celle-ci a définitivement disparu, l'image étant un encodage binaire.

---

[375] André Gunthert, *Ibidem*.
[376] *Ibidem*.

Avant de chercher à répondre à cette question il est important de comprendre l'importance de ce caractère d'empreinte dans notre culture artistique, pour tenter de cerner ce qui constitue le pouvoir de la photographie et de façon symétrique comment la photographie a eu un tel poids chez les artistes du XXème et plus encore sur leurs théoriciens. Nous rappellerons donc ici l'importance des procédures indicielles au XXème siècle, et leur essor, et ce détour tentera de comprendre en quoi un procédé issu d'un certain archaïsme peut-il faire sens dans un contexte "post-moderne", et s'il a toujours sa place à l'ère numérique.

2- Pratiques indicielles au XXème

Rosalind Krauss développe l'idée qu'une sorte de modèle photographique s'imprime dans de nombreuses démarches artistiques au XXème. Le précurseur, comme toujours, est Marcel Duchamp. Il revient à cette théoricienne, ainsi qu'à Jean Clair, d'avoir mis en lumière l'attachement prépondérant de Duchamp aux procédures indicielles, mais ils l'ont fait tous deux dans l'hypothèse de ses affinités avec la photographie et dans la démonstration de cette hypothèse, notamment sur *Le Grand Verre*.
Georges Didi-Huberman a remis en perspective cette insistance des procédures indicielles chez Duchamp en la dégageant de la question du photographique dans lequel Krauss et Clair l'avaient consignée.

Ces textes remarquables demeurent des références très utiles à notre propos. Mais il nous permettront aussi en troisième partie de tenter de voir plus loin que cette emprise du modèle photographique chez Duchamp, et de réinterroger les enjeux de la procédure d'empreinte elle-même, au lieu de passer à travers elle pour aller au photographique. Nous empruntons là l'image des évangélistes juchés sur les épaules des prophètes[377], ce sont bien ces écrits qui nous en permettent l'audace. De ce fait il est indispensable d'en rappeler les apports, ainsi que ceux de l'exposition *L'empreinte*, pour comprendre en quoi ce contexte artistique peut être un ancrage pour la pratique que je développe et l'interprétation que j'en fais.

---

[377] Une parfaite illustration de cette métaphore est par exemple, la claire-voie sous la rose Sud dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, conformément à la Cathédrale de Chartres dont Viollet-le-Duc s'est inspiré, les quatre grands prophètes (Isaïe, Jérémie, Ezéchiel et Daniel) portent sur leurs épaules les quatre évangélistes (Matthieu, Marc, Luc et Jean). C'est la méditation même de Bertrand, évêque de Chartres au XIIIe siècle, sur le lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament : *Nous sommes comme des nains montés sur les épaules de géants, si bien que nous percevons bien plus de choses qu'eux, non que notre vision soit plus perçante ou notre taille plus haute, mais parce que nous sommes transportés et élevés plus haut grâce à leur taille gigantesque.*
Source : http://www.notredamedeparis.fr/Rose-Sud, page consultée le 10 août 2010.

L'empreinte, une exposition

L'exposition *L'empreinte* déjà citée permet à elle seule de constituer un vaste panorama d'œuvres autour de cette question, et le texte de Didi-Huberman qui l'accompagne une source riche dont nous avons déjà convoqué quelques aspects précédemment, notamment la dimension d'absence que l'empreinte produit.

Ce texte est essentiel sur la question, nous tenterons d'en comprendre les apports et d'en reprendre l'économie pour nous en approprier les conclusions. Il est aussi fondamental pour notre recherche, notamment pour comprendre la diversité et l'entêtement des procédures indicielles au XXème. Mais auparavant il est utile d'en apprécier la diversité en faisant rapidement un tour rétrospectif sur cette fameuse exposition.

L'œuvre paradigmatique convoquée en introduction est *la petite chanson aléatoire* que Duchamp a imaginée en 1913 : *Erratum musical*. Cette partition est écrite de la main de Marcel pour un jeu chanté avec ses deux sœurs, Yvonne et Magdeleine et décline une partie pour chacun, selon un protocole entre programmation et hasard : les paroles sont tirées de la définition[378] du mot *empreinte* extrait d'un dictionnaire. Quant à la mélodie, elle est formée par le tirage au sort de notes dans un chapeau. On peut supposer que cette création a été chantée par lui, car il l'a modifiée (est-ce en cela qu'elle est *erratum* ?), l'écriture ayant mal distribué les syllabes. Les traits essentiels de l'œuvre de Duchamp sont contenus ici : le hasard, le réel, la notion d'empreinte, le jeu, la performance, l'absurde, la relation à autrui, etc, et bien sûr la dimension heuristique et ironique de tout cela.

La volonté des commissaires, affichée d'emblée, avec ce côté *petit jeu* de l'empreinte, est de la placer dans la dialectique d'une procédure facile, simple en apparence et extrêmement diverse dans ses modalités : sur des matériaux ductiles, ou bien par taches retournées sur elles-mêmes, ou encore par impression, frottage, tamponnages, sceaux, brûlures, pulvérisations, corrosions, traces, etc, aucune liste ne peut en contenir la variété. Du coup, leur deuxième objectif, en privilégiant l'expérience, ou auraient-ils dû dire *les expériences*, est de mettre le spectateur face à la question toute simple « comment est-ce fait ? (…) Question légèrement en amont des interprétations (qu'est-ce que cela signifie ?) ou des jugements (qu'est-ce que cela vaut ?) [379]»

[378] « Faire une empreinte marquer des traits une figure sur une surface imprimer un sceau sur cire » sont les paroles, sans ponctuation.
[379] Georges Didi-Huberman, *L'empreinte, op. cit.*, p. 9.

Car la procédure est capitale pour comprendre les œuvres, sigulièrement lorsqu'elles résultent d'empreinte(s). Si la recette ne donne pas le sens, ne dit pas *ce que ça donne* elle en indique néanmoins la direction, et au moins *ce que ça contient*. Ainsi, le parcours proposé par l'exposition prévoyait une gradation du simple au complexe du *faire*, alléguant toutefois que cette indigence technique n'est qu'apparente tant, dès sa mise en œuvre, la procédure élémentaire donne des résultats complexes.

Une dernière option des commissaires, peu courante à l'époque et décriée, mais désormais plus souvent (pas encore majoritairement) revendiquée, est celle du mélange des époques : non dans le choix des œuvres, car celui-ci opérait dans les collections du Centre Pompidou, forcément d'époque moderne ou contemporaine, mais dans les références du texte, selon la vision audacieuse qui est désormais un des traits de génie de Didi-Huberman, l'anachronisme éclairé. Cette posture — qu'il justifie largement par ailleurs et qu'il légitime par des références théoriques de poids, notamment Aby Warburg — lui permet, contre le mythe de la rupture et du progrès en histoire de l'art, de montrer en quoi l'actualité la plus brûlante de l'empreinte est comme *empreintée* par une modalité archétypale récurrente, proprement humaine.

L'exposition s'organisait donc selon la volonté déjà rappelée de partir du geste simple, dans une grande partie intitulée *Contacts de la matière*, divisée elle-même en cinq sections : *la matrice, formes et contre-formes* recevait donc des œuvres pésentant des formes moulées comme résultat et/ou des moules, tel le moule à pièces fait d'une main restée anonyme pour y recevoir et y former *Feuille de vigne femelle*, 1950, de Duchamp, qui figurait aussi parmi les œuvres exposées. La co-présence de ces deux objets, moule[380] et moulage, marque de son empreinte dialectique l'exposition, et met l'accent sur l'ensemble du processus, incluant, ici, une commande faite à un tiers.
La section *Mouler ou déposer : les choses à même leur trace* rassemblait les empreintes laissées sur une surface. On trouvait dans la section suivante, *Sceaux, marques, tampons*, les jeux d'impression faits avec des tampons, des sceaux répétitifs, venus du quotidien ou signes inventés pour l'occasion. Puis *Surfaces sensibles* regroupaient les frottages, décalques de formes ou de textures, comme les plaques d'égout de Pierre Alechinsky ou les planchers de Max Ernst mais aussi les relevés d'écorce de Guiseppe Penone, les traces laissées par des expositions ou des traitements divers, tels ceux du feu chez Christian Jaccard, les empreintes de plis par Simon Hantaï…

[380] Cette dénomination est, à coup sûr, partie prenante de l'idée ayant germé chez Duchamp de produire cet objet : il est coutumier de cette sorte de calembour sexuel pour lequel nous développons plus loin une remarque plus centrée sur son aspect tautologique.

Enfin, *De la touche au toucher* formait un groupe homogène questionnant la trace de l'outil et du geste en peinture, dont on connaît l'importance dans les abstractions lyriques ou l'expressionnisme abstrait. Étaient présentés notamment des œuvres travaillant la trace de l'outil et du geste de Niele Toroni, Bernard Frize, Gerhard Richter, mettant par là l'accent sur la subjectivité comme sur le processus. Cette approche amenait une transition avec la deuxième partie, centrée sur le corps.

Intitulée *Contacts de la chair*, cette seconde partie séparait les actions *Avec les doigts, avec les mains* de celles faites *Avec la tête et le visage*, ce qui était déjà plus anecdotique et moins opératoire, mais avait l'avantage de conférer une unité assez indispensable à toute exposition malgré tout. On y trouvait quelques occurrences des innombrables empreintes digitales ou de mains incluses dans des œuvres, et notamment *A world of false fingerprints*, 1974, de Robert Filliou, collections d'empreintes attribuées à des célébrités allant de Léonard de Vinci à Staline ou Laurel et Hardy. La section d'après était sur *Le corps fragmentaire, l'anthropométrie, l'effigie* reprenait les empreintes du corps comme mesure, référence ou étalon, ou simple apparition métonymique et défective, comme les anthropométries d'Yves Klein, tandis que *Dehors-dedans* jouait sur les images ou évocations de l'intérieur obscur du corps, comme de sa peau retournée, surface ou limite, et *Le pied, le pas, le passage* revenait sur cet archétype de l'indice, la trace de pas comme marque physique et métaphorique du passage.

La troisième partie, enfin, s'intitulait *Contacts de la disparition,* et se déclinait, là encore, en cinq sections plus une *Annexe* conçue par Jean-Michel Bouhours*, empreintes filmiques,* recevant les films. Elle articulait *Du passage à la disparition* à la section précédente concentrée sur les événements quotidiens ou atmosphériques et leurs traces, *Coups et blessures*, section qui rassemblait les indices d'actes plus ou moins violents, comme le *Concetto spaziale* de Lucio Fontana, 1957. Quant à la section *Comment mouler une chose friable, périssable et sans contour*, elle contenait de nombreuses occurrences tentant de donner à voir le souffle (dont *Soffio* de Guiseppe Penone, 1978) et autres phénomènes sans consistance comme le son. Les deux dernières sections, outre l'annexe, étaient séparées en *Empreintes du temps* et *L'espace en son absence*, distribuant ainsi les préoccupations temporelles et spatiales.

Le premier élément à retenir est cette variété, mais surtout cette quantité importante d'œuvres ayant recours à l'empreinte ou plus généralement à des procédures indicielles au XXème.

Pour autant les commissaires n'en ont pas tiré la conclusion d'une emprise d'un modèle sur l'art de leur temps. En quoi cette exposition éclaire-t-elle mon propre travail ? Cet apport sera plus complet avec la référence au texte qui accompagnait l'exposition et que nous allons aborder maintenant, mais notons les affinités de mes œuvres avec la plupart de ce corpus exposé, dont je garde un souvenir très précis et fort, comme lorsque l'on reconnaît, chez autrui, les préoccupations qui nous habitent. La question du contact, omniprésente dans l'exposition insiste sur un autre aspect de l'indice, jusqu'ici envisagé surtout comme absence. Mais il semble également que cette insistance de l'empreinte soit aussi celle du réel, imprimé dans l'œuvre. On y revient.

Le contact de la matière est un élément opératoire pour les techniques que j'utilise, quoique ce contact soit très distancé : le réel est le sceau, l'encodage numérique en est le réceptacle. Nous analyserons les incidences du numérique plus loin. Le contact de la chair, lui, est entièrement contenu dans une photographie ou une vidéo, ainsi qu'on a pu le déceler dans l'approche de ces techniques, même si par *contact* il faut comprendre ici contigüité. Pour ce qui est du contact de la disparition, on l'a déjà amplement relevé dans *l'empreinte comme absence*.

L'empreinte, un texte capital

Le texte du catalogue, réédité seul, a largement légitimé son autonomie par rapport à l'exposition et pourtant, ce qui fait aussi la portée de l'approche de Didi-Huberman, c'est cette attention au sensible qui n'empêche nullement une interprétation très poussée, mais aussi très étayée. Le texte aborde toutes les faces de l'empreinte comme un autre de ses écrits a pu aborder celles du « cube[381] » de Giacometti, en les faisant dialoguer ensemble, avec l'éclairage variable des approches issues de champs et de temps hétérogènes. Ainsi, il repère dans l'empreinte, outre la dialectique de présence-absence et celle du contact et de l'origine réactualisée dont nous avons déjà parlé, d'autres aspects signifiants.

Partant de son aspect le plus immédiat, le geste, il relève la méfiance accompagnant une procédure où l'automatisme, l'absence de travail et de maîtrise sont supects. L'empreinte serait la « non-œuvre par excellence[382] », un peu trop *ready-made* pour être honnête dans les débats de l'après Renaissance qui instituent les beaux-arts comme catégorie ayant son histoire, ses lois, ayant perdure jusque fort tard, rappelle l'auteur.

---

[381] Georges Didi-Huberman, *Le cube et le visage, autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, 1995.
[382]Georges Didi-Huberman, *L'empreinte, op. cit.*, p. 20.

Il note aussi que l'historique séparation entre arts libéraux et arts mécaniques depuis Vasari au XVIème perdure, preuve en est que du point de vue de la loi, un moulage ne peut être protégé par copyright. Trop « mécanique », l'empreinte est jugée aussi trop « primitive » pour l'histoire de l'art, c'est pourquoi Didi-Huberman puisera dans des disciplines extérieures : l'archéologie, l'anthropologie, la préhistoire, pour des détours de pensée débarrassés des *a priori* de l'art (mais tout en les rappelant), plus aptes aux points divers de vue de la recherche, plus ouverts aux croisements féconds.

Il ne fait pas une histoire de l'empreinte mais balaye pourtant ses avatars dans leur contexte à diverses époques. Il revisite donc l'empreinte à travers les questions qu'elle pose, de façon transhistorique : l'empreinte est d'abord interrogée comme geste — nous venons de l'évoquer — en s'attachant aussi à son origine immémorielle, trace des proies pour la survie, trace ludique ou symbolique mêlant le hasard et l'intention dès l'origine.
L'empreinte comme matrice lui permet de revenir sur les pratiques funéraires des crânes surmodelés et des portraits mortuaires pris sur le visage du défunt, rappelant par là que l'empreinte transmet parfois la ressemblance, et lorsqu'elle le fait, c'est bien par contiguïté. *L'empreinte comme pouvoir* commence avec le pouvoir du sceau des monnaies que l'on a évoqué, puis s'attarde sur les Saintes Faces.

L'empreinte comme survivance lui donne l'occasion de mettre en tension ce refoulement de l'empreinte par les premiers historiens de l'art, au nom même du concept d'imitation, ce qui n'est un comble qu'en apparence, quand on sait la place que la *mimèsis* fait à l'invention, l'idée, l'idéal, le dess(e)in. Il décèle pourtant les usages, cachés mais répandus, dans les ateliers des sculpteurs depuis toujours, en relevant à la fois son côté pratique (de notation d'une forme) et son aspect heuristique, notamment dans la fabrication de la statue de Donatello, Judith et Holopherne, vers 1453-57, dont un restaurateur révèle qu'un voile réel a servi de moule[383].

Par le passage sur *l'empreinte comme deuil*, Didi-Huberman revient sur les rites funéraires, les ex-voto et les formes de moulage très répandues au XIXème dans les ateliers d'artistes (plâtres notamment, mais aussi comme passage obligé pour aboutir à un bronze, même lorsqu'il s'agit d'un modelage initial), et pourtant si décriées.

[383] Georges Didi-Huberman rapporte ce témoignage qui dit plus encore : « Le restaurateur Bruno Bearzi a, de plus, noté que Donatello avait volontairement laissé visible un accident survenu pendant le processus de fusion, accident qui avait l'avantage de révéler, dans l'épaisseur du bronze, la trame du tissu consumé : sorte de « clé » technique livrée au regard des seuls hommes du métier. », *L'empreinte, op. cit.*, p. 69.

David d'Angers, notamment, oppose la sculpture « moderne » au modèle antique grec, le particularisme trivial de la première au pouvoir générique de l'idée du second, l'exactitude à l'idéalisation, et dit toute son horreur des moulages mortifères. Avec *l'empreinte comme scandale*, Didi-Huberman convoque l'affaire ayant défrayé la chronique en 1847 dans le milieu de la sculpture, si révélatrice que nous ne ferons pas l'économie de son rappel. Les faits : Auguste Clésinger expose cette année-là au Salon une *Femme piquée par un serpent*, que Gustave Planche attaqua pour sa profusion de « détails mésquins, que l'art sincère dédaigne ou méprise[384] ». Or, il s'avéra en effet que ce surcroît de vérité dans le rendu de la peau tenait à un procédé dont l'imagination seule fit scandale, tant par son versant érotique (le modèle était la maîtresse du sculpteur comme du commanditaire) que son versant artistique inavouable : un simple moulage des atouts de la belle.

Par *l'empreinte comme propédeutique*, il souligne son aspect heuristique, qu'il s'agisse de moulages sur le vif ou de moulages d'œuvres taillées pour en conserver ou dupliquer la forme, ou encore comme chez Antonio Canova qui en est un exemple illustre, produire des multiples, mais aussi recomposer à partir de sa gypsothèque très fournie, de façon combinatoire. Avec *l'empreinte comme travail,* cette idée se précise autour de Rodin, seul capable selon l'auteur, de *faire travailler ces contradictions*, car s'il réfute le moulage lui aussi, il en fera l'usage le plus extraordinaire : une profusion, et des usages relevant de l'assemblage, du montage.
Didi-Huberman consacre la troisième partie de son texte en entier à Marcel Duchamp. Rien d'étonnant, bien sûr, car nombre d'ouvrages avaient déjà relevé ce trait que Duchamp lui-même avait tenu pour évident dans son Œuvre. Nous reviendrons en partie trois sur cette question en faisant notre propre approche de l'insistance des procédures indicielles chez Duchamp.

Enfin, et nous laisserons après ça cette double référence de l'exposition et du texte de Didi-Huberman, il nous faut rappeler une dernière avancée dans cette pensée de l'empreinte dont l'intérêt est précisément de la dépasser largement.

On l'a dit, Didi-Huberman a la capacité, par la variété et la profondeur de ses connaissances, de décloisonner les frontières disciplinaires ou des champs de savoirs. Ce qu'il emprunte, pour retrouver un regard sans *a priori* sur ce phénomène, est le détour par une science à mi-chemin entre l'anthropologie et la préhistoire, l'ichnologie, ou science des empreintes, qui a aussi ses adeptes dans la grande tradition de la chasse.

---

[384] Gustave Planche, cité par Georges Didi-Huberman, *ibidem*, p. 87.

Il en retient cette attention aux signes les plus faibles, et surtout l'abandon du savoir face au vestige, dont il faut, pour qu'il prenne sens, justement se dire que l'on n'en sait rien. Dès lors, les relevés, les mesures, les notes amorcent le mouvement de sens depuis le matériau vers le savant, et non l'inverse. Et Didi-Huberman salue en l'ichnologue le « courage épistémologique de conclure (…) non sur un résultat péremptoire, mais sur un suspens (…) [où] la contrainte du principe d'incertitude [n'arrête] en rien le mouvement de l'hypothèse et la passion pour le matériau. [385]»

Outre cette modestie, ce que salue l'auteur ici est aussi obligation à développer une connaissance de terrain, et même une technique de production de ses objets de connaissance — puisque, pour relever une empreinte, il faut en produire la contre-forme (…) il est obligé de savoir que *les formes sont des processus*, et pas seulement le résultat de processus, ce qui manque parfois, il est vrai, aux commentateurs de l'art. Et selon lui l'histoire de l'art, trop dépendante d'un modèle positiviste, suppose un mouvement de progrès, du modernisme au postmodernisme, une *évolution* tendant vers une épuration des formes et des concepts jusqu'à aboutir à un art totalement dématérialisé, se désintéressant de la forme et de ses contraintes.
À ce modèle, il en substitue un autre, plus complexe, tenant compte des intrications de temporalités diverses, hétérogènes et conflictuelles, dont toute œuvre est porteuse. L'opération est doublement salutaire : elle montre qu'un autre modèle est possible et le désigne, mais elle ouvre aussi à la possibilité de s'inventer des modèles.
L'ichnologue lui inspire enfin une poésie de temps mêlés, qui : « éprouve dans chaque empreinte la coexistence poignante du temps le plus bref — le pas qui passe, le geste panique, l'effleurement d'une aile de libellule — et du temps le plus long, celui de la « prise de forme » qu'est la fossilisation. Il sait donc que *les formes sont des temps à l'œuvre,* des temps contradictoires intriqués dans la même image : temps de la terre et temps du pied qui, un instant, s'y est posé pour toujours[386]. » Magnifique conclusion.

Cette relecture du texte fondamental sur l'empreinte nous aura permis d'en rappeler l'extraordinaire pluralité, mais aussi la richesse sémantique. Si cette importance de l'indice dans l'art moderne et contemporain est ce que l'on pourrait nommer un trait d'époque, Didi-Huberman a bien montré qu'il est aussi une procédure ntemporelle et dépassant le champ de l'art.

---

[385] *Ibidem*, p. 190.
[386] *Ibidem*, p. 190.

Ce texte décisif sur l'empreinte trouve le cheminement d'un contre-modèle moins mis à l'honneur par l'histoire de l'art et la dépassant largement pour s'installer plutôt dans l'histoire des hommes, et finir par contester le modèle *optique* de l'imitation en promouvant celui, tactile et technique, de l'indice, comme *travail en acte*.

Ce fait que l'on peut conclure de l'exposition et du texte de Didi-Huberman est un élément majeur pour comprendre cet entêtement des aspects indiciels dans l'art du XXème. Ce *travail en acte* est à l'œuvre non seulement dans le temps du "faire" plastique, mais aussi dans le résultat au moment où le spectateur l'appréhende. L'empreinte inclut le processus et non seulement le résultat, en cela elle ouvre sur une dimension temporelle, dynamique. Mais elle ouvre aussi à l'aléa, et cette intrusion du hasard est aussi celle du réel, nous y reviendrons.

L'empreinte du modèle photographique et du cinéma

Nous nous proposons maintenant d'approfondir trois autres apports théoriques tendant, au-delà de Duchamp et néanmoins à sa suite, à faire du modèle phographique, puis de celui du cinéma une matrice prégnante pour l'art du XXème, en somme d'en faire une forme d'empreinte. Cet examen, conjugué à celui qui précède, nous servira à déceler si dans ma propre pratique basée sur des enregistrements d'images fixes ou mobiles, ces enjeux relevés dans l'indice se jouent aussi.

Primat technique

Jean Clair, dans un texte célèbre de 1977, établit le principe que « la photographie (…) impose son primat technique à toutes les autres formes artistiques, et particulièrement à la peinture et la sculpture[387] ».

Toute la démonstration tient à la relecture de l'Œuvre entier de Duchamp sous les auspices du *medium*, non par une utilisation de la photographie qui reste occasionnelle, dumoins opérée par lui-même, ni même *par* l'usage photographique, mais, comme Clair l'écrit, *par rapport à elle*. Ainsi, il peut affirmer que le travail de Duchamp « dans sa propre démarche, paraît reprendre et récapituler le développement même de la photographie[388]. »

[387] Jean Clair, Duchamp et la photographie. Essai sur un primat technique dans l'évolution d'une œuvre, Paris, Chêne, 1977, repris dans *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 179.
[388] *Ibidem*, p. 179.

Et de poursuivre en tentant de démontrer que l'évolution de l'œuvre de l'artiste a suivi les grandes étapes de celui de la photographie : « (…) ses premiers portraits évoquent invinciblement les premiers essais de fixer un profil sur une plaque sensible. Cinquante ans plus tard, ses dernières œuvres évoqueront les découvertes les plus abouties et les plus sophistiquées de la science photographique, la photo en relief.[389] »

L'hypothèse pertinente d'un modèle photographique prégnant chez Duchamp est ici quelque peu affaiblie, rabattue, par ce raccourci d'une évolution du simple au complexe. Elle se plie au modèle du mythe du progrès en art dont mouvement d'ailleurs très Plinien part des balbutiements de la trace (comme les traits de Dibutade) pour aboutir au volume (que le potier confère). Jean Clair va encore plus loin, écrivant « Rarement même, l'invention et la diffusion d'une technique auront à ce point déterminé les caractéristiques principales d'une œuvre…[390] », pliant ainsi l'Œuvre de Duchamp pour qu'il entre de force dans ce lit de Procuste, assujettissant son génie à l'autorité d'un *medium*.

Le rapprochement du travail de Duchamp avec une technique dont le développement, après tout, est presque contemporain de sa vie, est pourtant très convaincant dans le reste du texte. Car l'étayage important qui tend à démontrer cette hypothèse de départ, aboutit à bien mieux. Alors qu'il cherche à montrer comment l'Œuvre de Duchamp serait influencée par l'évolution de la photographie, il parvient admirablement à montrer les extrêmes affinités de l'Œuvre de Duchamp avec la photographie. La différence est de taille, et de cette superposition de trajectoires qu'il poursuivait, nous retenons bien plutôt des croisements, des connivences. En effet, les caractères saillants de cette œuvre si commentée, lorsqu'on les rapproche ainsi des fondamentaux de la photographie, font sens à travers ce point de vue. Ils font signe, même.

Ce texte n'a pas eu la postérité qu'il aurait dû avoir quant à la photographie elle-même (peut-être à cause de cette posture d'autorité relevée ci-dessus) alors qu'il précédait celui de Barthes, et qu'il relevait, somme toute, les points essentiels pour qui cherche une sorte d'ontologie du *medium*, ce qui était l'intention de Barthes. Ces points, relevons-les brièvement, dans une perspective différente, et nous les nommerons plutôt points de convergence avec l'Œuvre de Duchamp.

---

[389] *ibidem*, p. 179-180.
[390] *Ibidem*, p. 178.

Jean Clair relève la distance que Duchamp entend conserver avec la « cuisine » de l'artiste, que ce soit celle de la peinture ou tout autre moyen, y compris la photographie, à qui il promet le même sort d'obsolescence « J'aimerais qu'elle dégoûte les gens de la peinture jusqu'au moment où quelque chose d'autre rendra insupportable la photographie.[391] » Cette distance objective qui lui confère un côté *dandy* est aussi celle de l'appareil : sophistiqué, propre, un peu magique.

La récurrence du motif des ombres portées est analysée par Jean Clair, rapprochée du mythe de la caverne comme du dispositif perspectiviste renaissant du voile ou de la plaque de verre qui s'interpose entre le regard et le réel. Ce principe de projection des contours sur une surface plane et de report de la forme projetée, Jean Clair aurait pu le rapporter à la légende plinienne, il en aurait sans doute conçu une autre interprétation, nous y reviendrons pour notre part.

Dans le *Portrait du docteur Dumouchel* (1910) et d'autres occurences dans l'Œuvre de Duchamp, Jean Clair décèle la présence de halos. Il le rapporte, plus qu'aux recherches fauvistes desquelles il est en général rapproché, à l'effet Kirlian, sorte de captation de l'énergie des corps sur une plaque photographique. Bien que nommé ainsi en 1950, le procédé avait été découvert fin XIXème, et il est possible que Duchamp s'y soit intéressé. Les expériences diverses donnant des résultats curieux, dont les passionnés de spiritisme se sont emparés pour les brandir comme preuve, l'ont forcément intrigué. Clair rapporte par ailleurs qu'il était ami d'enfance avec le Dr Tribout, un des pionniers des rayons X. Ces deux références mêlées sont avancées pour justifier ce halo autour de la main de Dumouchel, car : « La photographie des effluves lui ouvrait le chemin d'un art non rétinien [392]. », affirme Jean Clair, en faisant également le lien avec la « physique amusante » très à la mode et dont on sait à quel point elle intéressa Duchamp.

Mais la figuration de halos et d'ectoplasmes, notamment dans le voile de la mariée sera brève, dit Jean Clair, et « Duchamp allait définitivement abandonner les irisations et les nuées post-symbolistes pour des spéculations optiques d'une absolue sécheresse [393]. »
Il consacre le chapitre suivant à la notion éminemment photographique mais également duchampienne d'*exposition ultra-rapide*, en rapportant d'abord le contexte des progrès de l'automobile contemporaine qui bouscule la perception du monde, vers 1912.

---

[391] Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art, Paris, op. cit.*, p. 177.
[392] *Ibidem*, p. 198.
[393] *Ibidem,* p. 199.

Cette nouvelle donne est aussi accompagnée du développement concommittant de l'instantané photographique, et il cite la comparaison de Walter Benjamin : la psychanalyse commençant à renseigner sur l'inconscient des pulsions et au même moment la photographie faisait de même avec « l'inconscient de la vue[394] ». Suit le rappel de l'intérêt porté par Duchamp aux chronophotographies de Marey, et le perspicace rapprochement entre la notion de démultiplication, récurrente chez Duchamp comme l'est le mouvement, deux notions qui trouvent leur apogée dans le célèbre *Nu descendant un escalier*, de 1912, mais aussi dans la plus modeste peinture destinée à orner la cuisine de son frère, *Moulin à café*, 1911.

Jean Clair fait une remarquable analyse du scandale à l'origine du rejet du Nu… au Salon des indépendants en 1912, opposant le traitement fait usuellement par les cubistes qui stratifient le temps dans l'image à ce nu « vite » qui le déploie : « Le réel n'était plus ici qu'un flux continu d'apparences, un théâtre d'ombres à nouveau (…) traces éphémères d'un passage, non plus tracé permanent d'un être [395]. » et ce nu, réduit à une vibration, est une figure à la fois déjà là et déjà disparue, comme l'est la figuration dans la photographie.

Jean Clair puise ensuite dans le concept de durée chez Bergson, pour étayer l'idée que Duchamp traite le mouvement comme un processus et non une chose, lui donne valeur de *cosa mentale*, pour conclure cet examen de la vitesse sur le Grand Verre. Le *retard en verre* est analysé comme une gigantesque photographie, non seulement pour la plaque de verre qui renvoie à sa préhistoire, mais également l'usage de projections que l'Œuvre contient. Il identifie plusieurs occurrences d'éléments indiciels, y compris l'utilisation de la photographie. Ce *retard* est aussi celui de son œuvre ultime, l'environnement de Philadelphie, restée secrète pendant de longues années, et Clair identifie dans ces *retards* la dimension latente du négatif photographique comme l'objectivité et le détachement de l'enregistrement du réel.

Outre son usage de la photographie que nous aborderons plus loin, les *opticeries* de Duchamp, recherches savantes mettant en jeu les phénomènes optiques, présentent d'emblée des affinités absolues avec la photographie. La mise en jeu de la perspective et des projections mathématiques qui occupent l'artiste sont pour Jean Clair complètement contenues dans le dispositif photographique. Le rapport à l'optique et le mécanisme de projection inversée de l'image sur une plaque ou un film qui la reçoit.

---

[394] *Ibidem*, p. 199.
[395] *Ibidem*, p. 210.

La posture imaginée pour le spectateur d'*Étant donnés…* est proche de celle de *l'opérator* photographique, un oeil fermé, immobile pendant un temps. Enfin le dernier concept duchampien que Jean Clair revisite à l'aune de la photographie est celui d'*infra-mince*, notion complexe dont l'auteur retient celle de « passage » d'une dimension à l'autre selon la formule de Duchamp lui-même, ou d'un état à l'autre, d'une perception à l'autre, du dehors et du dedans (les inversions, du convexe au concave, par exemple d'*Objet-Dard*, 1951. Une sorte de seuil, de lisière, où la chose se retourne sur elle-même, comme le négatif photographique peut le faire.

Nous reviendrons sur Duchamp et sur certaines de ses œuvres, dans une autre perspective pour notre part, mais nous devions ici rapporter les avancées de ce texte fondamental dans lequel nous reconnaissons la pertinence des analogies entre les préoccupations de Duchamp et celles que travaille la photographie. Mais redisons-le, cette approche gagne à être relativisée. Il serait plus ouvert de considérer l'Œuvre de Duchamp comme ayant des points de rencontre avec la photographie, et non de placer cet Œuvre (et cet artiste) entièrement sous l'autorité du photographique comme il l'a fait.

Réflexion photographique

Rosalind Krauss écrit, trois ans après le texte de Jean Clair, sur les affinités de Duchamp avec la photographie dans une optique à la fois similaire et différente. Préoccupée, comme lui, par l'étayage de son hypothèse qui diffère cependant, elle prendr appui sur Clair, tout en le critiquant.

Elle relève qu'à l'exception de ce texte qui est « révélateur », très peu d'attention a été portée aux affinités de l'artiste avec la photographie dans les études par ailleurs fort nombreuses et étoffées sur Duchamp, qu'elle attribue à la méfiance envers la photographie jusqu'aux alentours des années 60.

Sa thèse à elle est que « Duchamp était moins préoccupé par une mise en œuvre du photographique que par une réflexion de la nature même de celui-ci.[396] » Elle l'étaye sur une démonstration que nous ne reprendrons pas ici, qui fait du *Grand Verre* un immense manifeste du photographique, et principalement de sa valeur indicielle.

Elle a précédemment relevé l'importance des procédures indicielles chez Duchamp et dans l'art des années 70 dans un autre texte, contemporain de celui de Jean Clair cette fois, *Note on the index*, paru en 1977, déjà cité.

[396] Rosalind Krauss, *Le photographique, pour une théorie des écarts, op. cit.*, p. 75.

Elle l'introduit en se demandant, alors que tous les théoriciens et critiques s'accordaient à dire que l'art des années 70 rompait avec le "style" et les mouvements, s'il n'y avait tout de même quelque chose pour les rassembler, ce à quoi elle répond par un développement sur la notion d'index.

Elle entame le développement de cette hypothèse par un rappel de linguistique relatif à ce que Jacobson a appelé *Shifters*, les embrayeurs, qui sont des sortes de signes *vides* (et donc, aptes à être investis, remplis par l'interlocuteur nécessairement présent) : par exemple les démonstratifs comme *ce, cette, ces,* ou encore *ceci, cela*. Les pronoms personnels en sont aussi, car ils varient selon le locuteur : *je* désigne l'une ou l'autre personne qui dialogue, tour à tour, et Jacobson note que leur maniement, complexe, est une des dernières acquisitions du langage chez les enfants.

Tous ces termes, rappelle Krauss, sont des symboles, puisqu'ils varient d'un code linguistique à l'autre. Mais leur valeur la plus cruciale est celle d'index. Ils ne signifient rien sans la contigüité de l'objet ou la personne désignée : « les index établissent leur sens sur l'axe d'une relation physique à leur référent [397]. ». Elle intègre dans ce texte princeps deux encadrés comportant des références à Charles Sanders Peirce, ce qui a fait la notoriété de ce texte pour l'avenir. Ces deux extraits d'écrits de Peirce mettent en regard la notion d'embrayeur (*shifter*) et la notion d'index, dans la mesure où les *shifters* sont obligatoirement, pour qu'ils soient signifiants, placés en contexte, en contact (cette table) avec le référent. Ils sont, de ce fait, parfaitement contingents, jamais génériques.

Plus loin, dans le fameux texte *Duchamp et les origines de l'index en peinture,* elle repère à son tour l'importance de l'indice chez l'artiste. Elle aborde *Tu m'*, ultime peinture de 1918 comme un « panorama de l'index[398] », sur lequel elle reviendra amplement dans son texte de 1980 précité. Ombres portées de ses ready-made ou d'objets, tracés par report des stoppage-étalons, index dessiné littéralement et surtout le *tu* et le *m'* qu'elle analyse fort longuement dans le texte de 1980 dans une perspective lacanienne que nous ne reprendrons pas.

Ce qui nous intéresse ici, dans l'un et l'autre de ces deux textes, c'est l'importance de ce mode d'existence des formes, l'index, qui prévaut chez Duchamp.

---

[397] Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes,* traduit de l'américain par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 64.
[398] *Ibidem*, p. 66.

Elle identifie ce trait chez lui d'abord pour ensuite l'étendre à de nombreuses productions au XXème, en réponse à son hypothèse, celle du modèle photographique qui s'impose aux pratiques artistiques. Mais toute à son sujet elle en vient à assujettir cette prégnance du modèle indiciel à une sorte de « devenir photographique » de l'art du XXème, ce qui nous semble revenir à un dogme bien plus fermé que le repérage de pratiques indicielles récurrentes :

> « Si nous nous demandons ce que l'art des années 1970 a à voir avec tout cela, nous pouvons le résumer très brièvement en faisant ressortir l'omniprésence de la photo comme mode de représentation (…) dans les cas du réalisme photographique, mais aussi (…) documentaire (…) et bien sûr dans la vidéo. Mais ce n'est pas seulement la présence accrue de la photo qui est signifiante. C'est plutôt la photo combinée aux caractères explicites de l'index. [399]»

Comme pour Jean Clair, ce raisonnement rabat sur une technique et ses enjeux des œuvres plus ouvertes, très diverses, dont elle ne manquera de donner des exemples fournis. Le passage au tamis photographique des œuvres contemporaines de ce texte, fort heureusement, ne leur enlève pas ce qu'elle avait judicieusement identifié comme un trait d'époque, la prééminence de l'indice. Nous reviendrons sur ce texte de Krauss, pour tenter d'aller plus loin.

Retenons ici, comme Jean Clair et Rosalind Krauss l'ont identifié et qui les a conduits à avancer que l'art devenait « photographique », l'importance accrue des procédures indicielles au XXème à la suite de Duchamp. Mais nous nous demanderons si, au lieu de témoigner d'un « devenir photographique » dans l'art du XXème, l'entêtement de ces procédures indicielles, ce que la photographie réalise parfaitement comme technique, ne serait pas plutôt une intrusion du réel par lui-même, une forme de tautologie propre à l'époque, que nous examinerons plus bas.

Vidéo

Krauss a mis la vidéo sur le même plan que l'usage de la photo dans les pratiques documentaires des années 70, et c'est en effet dans l'identité d'usage qu'il faut les comprendre, plus que dans une forme de spécificité propre à chacune de ces techniques. Dans ces usages, l'indice est celui du happening, action ou autres œuvres éphémères, qui a eu lieu, pour en restituer quelque chose de l'expérience, documenter et faire date.

Mais la vidéo n'est pas toujours documentaire, comme elle n'est pas toujours vidéo en direct.

---

[399] *Ibidem*, p. 76.

Alors qu'elle se développe dans les années 80 et 90, Françoise Parfait avance, citant et s'appropriant la phrase de Walter Benjamin sur la photographie, « On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si [la vidéo] était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformerait pas le caractère général de l'art [400]». Elle ne signifie pas pour autant qu'il soit nécessaire de revisiter l'art à l'aune du modèle vidéo mais elle relève la façon dont celle-ci a infiltré l'art.

Cinéma

Philippe-Alain Michaud a tenté de son côté le grand écart du « devenir cinéma » de l'art du XXème dans les textes regroupés sous le volume Sketches[401] et le commissariat de l'exposition *Le mouvement des images*[402] au Centre Pompidou. Il nous faut identifier les apports positifs de cette position, malgré les reproches dont elle a fait l'objet, ses limites.

Commençons par ses avancées. Et pour mieux comprendre l'entité théorique et artistique qu'a formée l'exposition sous son commissariat nous voudrions la relier à une autre exposition du même commissaire : *Comme le rêve, le dessin* au Louvre et au Centre Pompidou en 2005. Outre les groupements d'objets artistiques riches, ces deux expositions sont nourries, annoncées, accompagnées ou suivies d'une réflexion théorique contemporaine et singulière, basée sur des opérations qui ont parfois mauvaise presse chez les intégristes des disciplines et de la chronologie ; des groupements anachroniques, des déplacements, des acceptions élargies. Une pensée plastique, en somme avec des résonances transhistoriques audacieuses, mais fécondes, comme un étayage théorique fourni.

Philippe-Alain Michaud a donc imaginé un accrochage temporaire des collections du musée selon l'acception ouverte du mouvement des images. Cet événement était accompagné d'une réflexion plus globale sur la place et le rôle du cinéma dans l'art au XXème. Il s'agissait d'abord de reconsidérer le cinéma non plus dans l'étroit champ de sa propre histoire, mais dans celui, plus large (*expanded* dira-t-il), de l'histoire de l'art. De façon symétrique, il rappelle ce que Benjamin avait formulé quant aux techniques de reproduction : elles « agissent en retour sur les formes artistiques traditionnelles[403] », ce qui ne signifie pas qu'elles les plient à leur modèle.

---

[400] Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, op. cit., p. 13, citation extraite de Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935) *Œuvres III,* Paris, Gallimard, 2000, p. 84.
[401] Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'éclat, 2006.
[402] *Le mouvement des images,* du 9 avril 2006 au 29 janvier 2007, Centre Pompidou, commissariat Philippe-Alain Michaud.
[403] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* [1939 pour la dernière

En tant que conservateur en charge des collections de films au Centre Pompidou, il déplace donc son point de vue dans une double perspective : aborder des œuvres du champ plastique selon les notions issus du cinéma, mais aussi identifier la façon dont le cinéma tente d'échapper aux modalités traditionnelles de sa diffusion (la salle de cinéma) en investissant les salles d'exposition, en migrant sur les murs, en montrant les objets et dispositifs de projection habituellement cachés.

Le premier point de vue proposait des groupements d'œuvres selon les notions de *montage*, de *défilement*, de *récit* et de *projection*, et loin de verser dans les limites de la thématique oiseuse, cette nouvelle vision d'œuvres parfois très connues était une belle expérience. C'est cette option qui a été la plus critiquée, nous y revenons. Pourtant, elle était très efficace : on comprenait fort bien par exemple comment la fragmentation, opération plastique récurrente dès la fin XIXème et très présente au XXème, pouvait être une question en connivence avec le cinéma comme technique. De façon symétrique comment le fragment au cinéma (le gros plan, l'ellipse, les points de vue successifs) pouvait répondre à des phénomènes traversant l'art tout entier, comme la société.

C'est ce que le deuxième point de vue montrait dans cette exposition : comment le film expérimental, d'abord, se penchant sur son *medium*, dissocie et retravaille ses fondamentaux du cinéma, empruntant aux autres champs pour ouvrir celui-là. La porosité entre les champs plastiques, celui du cinéma et celui de la pratique d'exposition, soutenue par une pensée, était manifeste.

Par cet accrochage et les publications qui l'ont accompagné, il développe l'idée que :

> « le cinéma devient un moyen de repenser les images non plus à partir des concepts d'unicité et d'immobilité, selon le modèle Winckelmanien qui a continué de conditionner, tout au long du XXème, le mode d'exposition des œuvres, mais à partir des notions de mobilité et de multiplicité. C'est-à-dire hors d'une ontologie parménidienne dont l'histoire de l'art classique aura été la garante, et à partir de l'hypothèse héraclitéenne d'une métaphysique des flux[404]. »

Mais plus encore, il a su démontrer que « le cinéma est une manière de penser les images[405] », sur le modèle du *Mnémosyne* d'Aby Warburg qu'il a étudié ailleurs[406].

---

version], traduction Maurice de Gandillac, *Œuvres III,* Paris, Gallimard, 2000, p. 273.
[404] Philippe-Alain Michaud, catalogue de l'exposition Le mouvement des images, Centre Pompidou, p. 28.
[405] Philippe-Alain Michaud, Introduction, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, *op. cit.*, p. 7.
[406] Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, 1998..

En effet Philippe-Alain Michaud entend là le cinéma au-delà d'une technique ou d'un dispositif spectaculaire, comme un paradigme pour rendre compte de la pensée d'Aby Warburg, notamment par l''importance que ce dernier attribuait aux groupement d'images dans *Mnémosyne*. Montage et défilement participent de sa reconsidération de l'Histoire de l'Art comme dicipline sans cesse à repenser, à mettre en mouvement[407]. La plus flagrante affinité de la pensée de Warburg avec le cinéma est celle de l'*anachronisme*, notion éminemment suspecte à la discipline qui lui valut une trop faible fortune critique, compte-tenu de son apport décisif. Nous ne pouvons la développer ici, notons simplement que Georges Did-Huberman a le premier pris appui sur Warburg pour développer largement les avantages de cette notion et qu'il l'a payé cher.

Revenons à ce qui nous occupe ici, la thèse de Philippe-Alain Michaud sur le "devenir-cinéma" de l'art du XXème et même de ce début XXIème. Aujourd'hui il consent à inclure la vidéo, même numérique, dans ce mouvement qui ouvre la notion de « film ».

La thèse qu'il continue de porter lors de conférences et qu'il a développée dans les deux ouvrages précités est celle-ci : il est fécond d'envisager la pratique du film dans le champ entier de l'art et non seulement du cinéma. De fait, il propose de reconsidérer le concept de film en tant que tel, à la lumière de son adoption par des artistes, hors du circuit de diffusion de l'industrie cinématographique.

Son apport le plus signifiant est la relecture des films comme objets de l'art, non à l'aune de l'histoire du cinéma, restreinte et codifiée, ni uniquement dans celle des images en mouvement, mais les considérant comme partie prenante de l'histoire des images tout court. Il base sa démonstration sur les films ayant poussé à l'extrême l'épuisement des données filmiques, par exemple les *flicker films* de Paul Sharits qui exaspèrent le battement de l'image, ou encore *Line describing a cone* (1973), d'Anthony McCall, un volume de lumière pénétrable, révélant de quoi un film est fait et mettant le spectateur dans une projection sans narration, une pure expérience des composantes de base du cinéma.

[407] Georges Didi-Huberman parlera même d'un « savoir-mouvement » titre de la préface de l'ouvrage de Philippe-Alain Michaud, Aby Warburg et l'image en mouvement, op. cit, p. 7 et supra.

Mais le mérite de son approche est qu'il va plus loin, faisant du cinéma un paradigme et même un modèle de pensée : « Avant même d'être un dispositif technique et spectaculaire, le cinéma est une manière de penser les images[408] ».

Il reconnaît à Aby Warburg l'invention d'une « analyse des images fondée sur les propriétés du montage et du défilement qui trouvera à la fin des années 1920, dans le projet inachevé de *Mnemosyne,* son élaboration ultime : les séries de *Pathosformeln* que Warburg agence sur les planches de son *Atlas* sont des objets cinématographiques — les *story-boards* de sa pensée[409]. »

L'aspect le plus controversé de l'exposition *Le mouvement des images*, renversait la proposition de façon symétrique. Au projet très étayé de repenser l'image de cinéma dans le champ élargi de l'histoire des arts plastiques, extrêmement abouti dans les écrits de Michaud, cette exposition tendait, en contrepartie, à reconsidérer l'art du XXème sous l'influence du modèle de l'image en mouvement.

Autant l'inscription du cinéma et des images en mouvements dans le champ décloisonné des arts plastiques et l'histoire de l'art élargie et non celle du cinéma ouvrait sur des croisements féconds et une pensée plus ouverte, autant la proposition en miroir courait le risque de rabattre les œuvres diverses exposées sur un cadre étriqué. C'est ce que d'aucuns reprochèrent à l'exposition, et il faut bien dire que cette impression était servie par un catalogue sans théorie.

Le commissaire a beau avancer que le cinéma « ne se confond pas avec le spectacle que permet la projection des images en mouvement : il est d'abord une conversion dans la manière de penser et de produire les images, qui s'opère non plus à partir de la fixité et l'immobilité, mais à partir du mouvement et de la pluralité. [410]», il peut être vite étouffant de penser les œuvres à travers un prisme, quel qu'il soit.

Pourtant, si l'on veut bien oublier cette contrainte faite aux œuvres, en arguant notamment qu'un accrochage, même thématique, n'en limite le sens que pour qui ne les voit que par ce petit bout de lorgnette (ce que tout de même l'exposition incite à faire), les regroupements montraient toutefois autre chose : par un phénomène de *métalogue*, ils produisaient l'effet de leur discours.

---

[408] Philippe-Alain Michaud, *Sketches, op. cit.*, p.7.
[409] Ibidem, p. 7.
[410] Philippe-Alain Michaud, *Le mouvement des images, op. cit.*, p. 27.

Cette exposition était un réaccrochage, et comme telle une construction qui modifie le sens des œuvres selon l'ensemble auquel on les fait appartenir. Elle produisait un effet de montage, un *effet Koulechov*, pourrait-on dire. Beaucoup d'œuvres étaient très connues, déjà vues dans d'autres contexte, elles s'enrichissaient pourtant de cette appartenance à un ensemble nouveau, quelles que soient ses limites par ailleurs. Prenons l'exemple de *Ten Lizes*, 1963, d'Andy Warhol, sérigraphie sur toile dans laquelle le *défilement* n'était pas un qualificatif abusif. Ses affinités avec le cinéma sont très sensées, ne serait-ce qu'en la rapprochant des films de Warhol lui-même, notamment *Sleep*[411], la même année, où le déploiement d'une narrativité est en berne, comme dans l'icône répétée de Liz Taylor. Le commentaire du catalogue faisait significativement le lien entre cette effigie reproduite par une procédure d'empreinte et les icônes byzantines acheiropoïètes.

Et l'on prenait précisément conscience, avec cet accrochage au parti pris très affirmé, de la capacité d'œuvres phares à être vues sous un jour nouveau, à varier leurs sens. Ce qui était précisément reproché à Michaud, de plier les œuvres à une démonstration, m'a semblé ne pas être le cas, cette fois. Cette nouvelle approche très féconde, au contraire, démontrait avant tout qu'une construction de sens peut être provisoire et les œuvres ne s'y résument pas, ne s'y épuisent pas.

Ces réserves quant au modèle prégnant d'une technique sur l'ensemble des productions d'une époque, en l'occurrence de la photographie, ou du cinéma sur l'art du XXème, tel que ces divers auteurs en ont tenté la démonstration ne doivent pas pour autant disqualifier l'ensemble de leur avancée théorique.

Nous pouvons nous y appuyer, en essayant de décaler la relation causale : plus que l'influence d'un modèle photographique chez Duchamp et d'autres, il me semble plus ouvert d'y déceler la récurrence de la question indicielle, comme l'exposition *L'empreinte* l'avait déjà relevé. Nous y revenons en partie trois.

Philippe Dubois avance plus prudemment que de nombreuses formes d'art, après la photographie, reposent sur un glissement de la logique mimétique à celle de l'index[412]. Mais il relativise, et nous le suivons sur ce point, une approche qui serait trop partisane du mythe de la rupture en art.

---

[411] Interprété par le poète John Giorno ; Filmé à 24 im/sec pour être projeté à 16 im/sec, le film se déroule par un léger effet de ralenti dans un climat d'irréalité. Première projection organisée par la Film-Makers' Cooperative au Gramercy Arts Theatre le 17 janvier 1964. Giorno ne pouvait rester six heures devant la caméra ; Warhol décida d'utiliser la répétition d'une séquence de dix minutes scandée toutes les deux minutes quarante-cinq secondes d'un voile de fin de bobine (source : http://www.photo.rmn.fr/).
[412] Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais, op. cit.,* p. 113.

Il avance donc que la peinture aussi, quoique pouvant être produite sans qu'il y ait contiguité du référent, est toute entière travaillée par le réel et cette question de sa mise en présence, même lorsqu'il s'agit de le nier. Il nous semble aussi plus juste d'envisager cet engouement pour les procédures indicielles dans une continuité des motivations qui ont toujours présidé à la représentation, mais désormais encouragées à faire entrer le réel lui-même dans l'œuvre.

Retenons donc, de cet examen de la possibilité d'une influence de la photographie et du cinéma sur l'art, plutôt que cette idée d'un modèle, celle de préoccupations partagées, et notamment la mise en travail de l'indice.

Avant de conclure ce chapitre sur les procédures d'enregistrement, reprenons l'avancée qu'elle nous aura permise. Nous avions auparavant identifié dans l'empreinte son double d'absence, surgissant là-même où la marque se tenait, comme son revers. Ici, nous avons identifié un autre de ses aspects essentiels, la question du contact à quoi l'empreinte renvoie toujours. L'indice comme contact relie à son origine, à la chose ou l'objet qui a imprimé sa marque pour générer l'œuvre ou son image. Il n'est donc pas seulement absence, il est aussi porteur de cette procédure ayant rassemblé un agent et un support qui en conserve la trace.

Nous avons décelé, dans les figurations défigurées qui ont ouvert ce chapitre, la coïncidence d'une figuration indicielle et d'un événement de surface qui semblait attaquer la figure. Cette illusion, nous avons pu comprendre qu'elle tenait à la corporéité de l'œuvre, appréhendée par le spectateur à travers la sienne propre.

Enfin, cette procédure d'empreinte, dans son aspect dynamique, met en tension l'origine et son résultat, la forme et sa contre-forme, la présence et l'absence, la trace et son agent. Cette dialectique ouvre sur une pluralité de sens qui interdit de figer l'interprétation.
Pour mon travail, tous ces éléments font sens, mais la procédure d'empreinte doit être examinée en relation étroite avec les processus mis en œuvre dans les films, notamment.

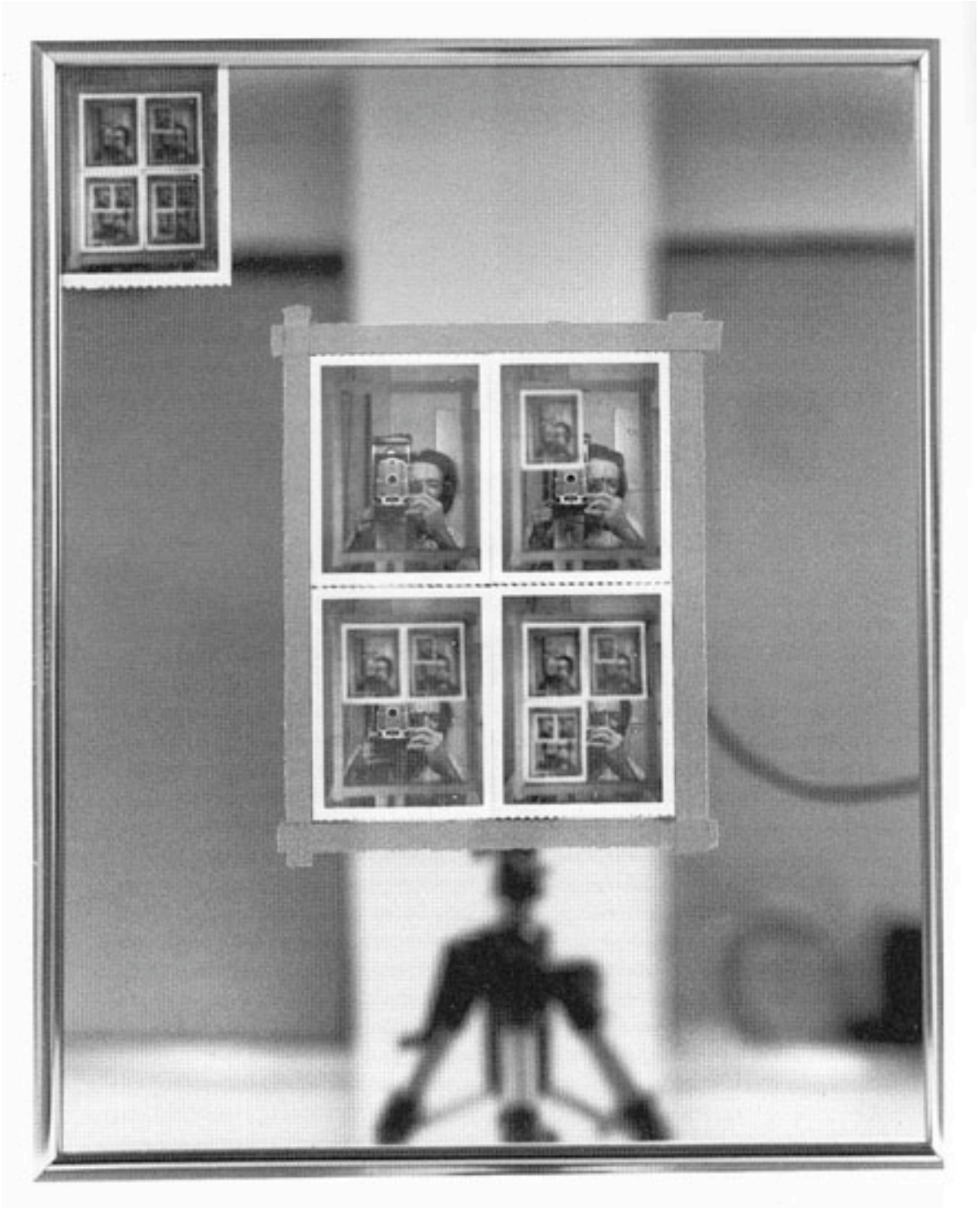
L'empreinte faite dès la prise met d'abord en présence de l'absence, mais cette perte dont on a souligné l'importance en première partie est désormais doublée de sa dimension de contact. Identifiée dans les procédés d'enregistrement, elle est ensuite, dans ma pratique de la vidéo, exacerbée dans les processus, et c'est cela qu'il nous faut désormais aborder.

CHAPITRE DEUX – LA PERTE À L'ŒUVRE : PROCESSUS POÏÉTIQUES

Dans mon travail artistique, la dégradation sur l'image intervient dès la procédure d'enregistrement comme nous venons de le voir au chapitre précédent. Mais pour nombre de mes œuvres, notamment les vidéos, il faut y ajouter un déroulement dans la durée qui ne tient pas seulement à la séquentialité, mais aussi à la genèse, au processus.
La toute première opération d'enregistrement engendre un écart, nous l'avons amplement analysé. Cette perte de départ est ensuite exacerbée, et c'est souvent cette perte-même qui enclenche et génère une déperdition de plus en plus grande, car elle augmente et se surajoute. Il s'agit donc maintenant de nous intéresser aux différentes étapes à l'œuvre, chaque fois différentes mais toutes tournées vers cette ruine de l'image.

Les traitements en surenchère ou les prises de vues en abîme augmentent la perte initiale dans un processus inexorable que l'on peut alors dénommer entropie. Nous verrons en quoi ce concept, issu de la thermodynamique, peut être opératoire pour mon travail. Ce phénomène déjà présent dans la série de photographies rephotographiées qui a ouvert notre propos est également central dans l'ensemble de mon travail et notamment trois vidéos qui font l'objet de ce chapitre-ci, où la perte se surajoute à elle-même, précipitant l'image dans une dégradation irréversible, entropique. Dans ce déroulement apparaît un point critique au-delà duquel l'image bascule. Il nous faudra aussi considérer ce basculement et ses sens.

Mais avant d'évoquer ces films, je voudrais relever un processus similaire dans une œuvre majeure de Michael Snow, conciliant une grande limpidité et un intérêt considérable. *Authorization*, 1969, constituera le paradigme de ce chapitre qui s'intéresse, après la procédure, au deuxième temps poïétique de mon travail, le processus.



24 - Michael Snow, *Authorization*, 1969,
Photographies instantanées en noir et blanc,
ruban autoadhésif, miroir et métal; 56, 6 x 44,5 cm.

Cette œuvre est constituée du procès de sa fabrication, elle invite le spectateur à le décrypter progressivement. L'œuvre fascine d'emblée, et semble d'une extrême simplicité, par son caractère auto-référentiel, tautologique. Ce qu'elle montre, c'est ce qui l'a constitué, et en cela elle pourrait être définie par la tautologie comme d'autres objets de l'art conceptuel. Mais elle se révèle très vite beaucoup plus complexe, une profusion de sens émergent. Cela apparaît lorsqu'on en lit la description ici ou là : toujours compliquées, elles semblent ne pas vouloir finir, comme cet infini que la mise en abîme de Snow initie dans l'œuvre.

Cette œuvre, décrivons-là d'abord simplement, si cela est possible : il s'agit d'un miroir, au milieu duquel sont collées, par du ruban adhésif formant un cadre, quatre photos instantanées. Une cinquième prend place dans le coin supérieur gauche, qui est la reproduction des quatre photos du milieu. C'est d'abord cette dialectique de l'image passée (ici feuilletée de temps multiples, comme on va le voir) et celle de soi-même dans le miroir, qui interrogent. Son propre reflet, celui de l'espace et du temps présent, trouble la perception, ce qui excède le sens de l'œuvre.
Cette perception du présent, d'abord comprise comme exogène, parasite, perturbant l'accès à l'œuvre, se révèle à la réflexion (et aussi la réflection), à l'instar de la madeleine de Proust, ce qui lui donne corps, symptôme, même, et permet finalement de convoquer le passé. Et comme l'idée maîtresse de *La recherche du temps perdu*, ce dispositif de miroir support de photos nous rappelle notre incapacité à saisir le présent : « (…) on ne peut dire le mot "présent" assez vite pour l'intégrer au présent. », dit Michael Snow[413]. Cette apparition éphémère est contrariée par la place occupée par le quadriptyque central, pérenne, lui. Il rend impossible la vision de notre propre visage, comme ce collage a progressivement occulté celui de Snow lui-même, phénomène graduel que la série chronologique de *polaroïds* montre.

Philippe Dubois pose cette œuvre comme en axiome, en ouverture de son ouvrage *L'acte photographique* car, dit-il, « elle contient » son livre tout entier. Il y décèle les conditions de production et de réception de toute photographie « Les trois questions fondamentales que l'on pose à toute œuvre d'art (qu'est-ce qui est représenté ? Comment cela a-t-il été produit ? Comment cela est-il perçu ?) n'en font ici qu'une seule. (…) c'est une mise en acte de la photographie elle-même.[414] »

En effet, cette auto-référentialité est manifeste quant à la procédure.

---

[413] Michael Snow, *Michael Snow,* Catalogue de l'exposition éponyme du 13 décembre 1978 au 29 janvier 1979, Paris, Centre Pompidou - MNAM, 1978, p. 40.
[414] Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, *op. cit.*, p.10.

Mais la stratégie se complexifie dans son articulation au processus, qui constitue au premier chef le sens de l'œuvre. Le spectateur est invité à en reconstituer le déroulement, comme à rebours. Et cette démarche de remonter le temps est vite doublée de celle qui le déroule, et la pensée fait ce va-et-vient à plaisir, pour se perdre dans les strates cycliques du temps mis en abîme. Car il y a du ludique, bien sûr, ainsi que du grave dans ce dispositif. Ce jeu d'emboîtement comme des poupées russes amuse et inquiète. C'est aussi le cas lors d'un face-à-face décalé de miroirs ouvrant un espace fictif, sans limite, qui soudain nous emmène comme *de l'autre côté*. On pense ici par exemple aux environnements dérangeants de Yayoï Kusama. Il y a du grave, surtout, car cette succession d'instantanés réitérés dans le même espace nous rappelle immédiatement que tout instant a basculé dans le passé dès l'avènement de son apparition.

Ceci, nous le savions déjà, ce dont les vanités du XVIIème nous ont largement entretenus, et que le *ça-a-été* de la photographie exacerbe. Mais l'effet inoui de cette œuvre est celui d'une constatation, comme si ce fait nous était révélé là, à cet instant-même — qui n'est déjà plus. Le creusement du lieu dans sa dimension temporelle est saisissant, qui montre de la vie son impossible saisie, pas seulement par l'art, mais par la vie même. Cet écart se creuse de façon exponentielle au fur et à mesure des opérations répétées. Celles-ci montrent la dégradation qui se produit peu à peu.

Car chaque image dans cette œuvre est aussi celle d'une image. Si la première de la série en abîme s'éloigne dans l'infiniment petit à la façon de la célèbre *vache qui rit*, elle se couvre également, comme l'a relevé Philippe Dubois, de couches de flou superposées. Ce processus mis en œuvre est donc celui d'un acte réitéré sur lui-même, incluant le précédent, qui lui-même incluait celui d'avant, etc. Le spectateur remonte ainsi le cours de la fabrication de l'œuvre, un processus mécanique à double titre : médiatisé et programmatique. Ainsi c'est la figure-même de l'auteur qui glisse et disparaît, à la fois par son occultation dans le miroir et son remplacement par sa représentation. Cette figuration disparaît sous les moyens de son apparition, et ce processus en abîme a de fortes affinités avec mes vidéos.

Un dernier ressort, mais non des moindres, doit être actionné : celui de l'autoportrait sur le mode déceptif, quoique multiple. Le barbarisme d'*auteurisation* serait mieux à même de traduire en français le jeu de mots qui définit très subtilement cette proposition.

Nous avancerons qu'elle a valeur de manifeste, car Michael Snow *autorise* ainsi tous ces questionnements artistiques à jouer à plein dans le dispositif : la question de la représentation en premier lieu, et toutes celles qui en découlent, principalement ici quant au rapport d'écart de la photographie avec son référent, de l'implication du spectateur, questions artiistiques, mais aussi plus philosophiques sur le temps et la mémoire. *Authorization* est donc, plus qu'un autoportrait, celui de son processus de création et une véritable réflexion sur celui-ci et sur le monde.

Cette œuvre me semble parfaite pour ouvrir ce chapitre qui se propose d'analyser les processus dans mon travail. Cette réflexion prendra d'abord appui sur un de mes tous premiers films intitulé *Valse* (2002*)*, qui, refilmé à l'écran, instaure une mise en abîme et des déperditions graduelles jusqu'à un point limite où la figuration disparaît. Le refilmage instaure un processus que j'appellerai *surmédiatisation*, et qui fera l'objet d'une première partie. Ce point limite au-delà duquel la figuration bascule nous amènera à nous questionner sur le concept d'entropie à partir d'une autre œuvre, *Série(s) illimitée(s),* triple projection. Enfin, nous analyserons les effets temporels inhérents à la vidéo, mais ici stratégiques dans *Analepses* (2012).

A/ processus de *surmédiatisation*

Il faut comprendre ce vocable de *surmédiatisation* ainsi : les procédures que je mets en abîme ou en surenchère sur elles-mêmes constituent dès lors des processus.

Nous avons évoqué les photographies rephotographiées à l'écran avec *Anthropies*, et les affinités sémantiques de ce travail avec celui d'Éric Rondepierre. La description par Catherine Millet de la série *Annonces*, 1991, pourrait s'appliquer parfaitement à ma démarche, quoique les résultats formels divergent totalement : « (…), à travers un long processus, Rondepierre enfouit l'image dans la surenchère de sa reproduction. Le photogramme, que l'on n'ose pas dire originel, est tiré en diapositive, la diapositive projetée sur une toile, la toile peinte à l'intérieur de cette projection. Le tableau alors obtenu est photographié. Il a déjà été détruit quand nous contemplons le tirage cibachrome de cette photographie (…)[415] »

[415] Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, [1987/1994], Paris, Flammarion, 1999, p. 336.

Thierry Lenain souligne, à propos de ces mêmes œuvres, « l'aura fantômatique dans l'empreinte photographique magnifiée qui, d'un seul tenant, nous rend [la] présence et [la] disparition [de l'étape picturale][416] ». L'entropie au cœur de ce processus en fait une référence incontournable pour mon travail.

nous allons découvrir une autre occurrence de cet enfouissement de l'image dans la surenchère de sa reproduction avec *Valse*.

1- *Valse,* habiter le temps

Valse[417] est un film à envisager dans sa génèse, qui en donne le sens. Nous commencerons donc par en exposer les données de structure. Elle se déroule sur trois temps, techniquement réalisés comme suit : après tournage des *rushes*, tri et montage, le film initial est diffusé sur l'ordinateur. Là, il est filmé, ce qui constitue une première séquence unitaire. Cette séquence, de deuxième génération, est à son tour filmée, puis à nouveau diffusée et refilmée. Les trois séquences sont mises ensuite bout à bout et montés pour constituer un film unique, tout en conservant cette notion de série. Ce procédé de mise en abîme rend visible une déperdition graduelle que nous examinons plus bas sous le concept d'entropie. Celle-ci s'effectue dans la récurrence. Ces simples éléments sur la construction du film sont à mettre en relation avec son contenu. Voyons d'abord celui-ci.

Valse est un film sans récit. Comme pour *Last plays*, il n'y a pas de narration à proprement parler, ou disons plutôt qu'il existe un embryon de narration, qui va s'avérer très vite déceptif. Le spectateur est face à une action réitérée dans les différents plans d'une même séquence, puis reprise, séquence après séquence : un personnage s'habille, se déshabille.

Le spectateur d'un film s'attend en général à ce qu'une histoire se déroule, il s'engage dans ce qui peut constituer un embrayeur de fiction, à chaque instant déçu. Malgré des variantes, les actions montrées ne l'emmènent pas à édifier une suite narrative, pourtant tentée, mais au contraire à l'abandonner en permanence pour revenir au point de départ, cet habillage ou déshabillage sans fin.

---

[416] Thierry Lenain, *Éric Rondepierre, un art de la décomposition,* op. cit., p. 66.
[417] *Valse*, vidéo numérique d'une durée de 7' 32".



VI – *VALSE*, vidéo numérique, son, 7’ 32’’. Vidéo refilmée à l’écran, en boucle, 2002.

Cet élan déceptif finit par l'obliger à considérer ces actions minimes pour elles-mêmes, dans leur vacuité. L'absence de décor, d'objet, outre le fait de focaliser sur le personnage, renforce la distance avec l'anecdote. On pourrait même croire, au début, comme il s'agit d'un déshabillage, que le corps va finir nu. Or ce strip-tease n'en est pas un, au moins au sens littéral. Cette attente d'un événement reste vaine. La place laissée vacante par la narration doit être occupée par la réflexion. Le montage est saturé par cette suite d'actions dérisoires, nécessaires mais vides de sens, rendues absurdes par leur répétition.

Ce sont des actions aussi ordinaires que celles que l'on retrouve, présentées en boucle et en accéléré dans *Une vie bien remplie*[418] de Pierrick Sorin. Mais alors que chez lui, l'effet comique est recherché, ici rien d'amusant, mais rien non plus de dramatique : juste la banalité devenue sujet du film, l'acte d'ôter ou de mettre des vêtements.

Cet acte semble même un peu laborieux dans sa mise en œuvre, comme un rituel : une fois enlevés ou avant de les mettre, c'est selon, le vêtement est défroissé ou mis à l'endroit. Il est effectué comme un travail absurde et appliqué, avec une sorte d'abnégation.

L'insistance du film sur des actes d'ordre intime d'une grande banalité déplace l'attention, portée initialement à édifier un récit (comprendre ce qui se passe) sur autre chose. Et il finit par poser cette question sans y répondre, celle du sens de ce rituel quotidien obligatoire, celle du temps que l'on passe tous à faire ces gestes répétés comme ouvrir, fermer des volets, rager, déranger, plier, déplier ses vêtements, faire et défaire son lit…

La caméra, fixe comme celles de la vidéo-surveillance, pose sur le sujet un regard frontal, impersonnel, sans effet esthétique ou narratif, ni mouvement, ni changement de focale ou d'axe de prise de vue. Si le montage donne un rythme, l'enregistrement est continu. La caméra, réglée en automatique, enregistre en tentant de faire la mise au point sur le personnage qui sort et entre dans le champ.

---

[418] Installation de moniteurs diffusant en boucle et à l'accéléré des actes filmés quotidiens, se brosser les dents, ouvrir les volets, lire le journal… Exposition *Pierrick Sorin, 261 Bd Raspail, Paris XIV*, à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, mars à mai 2001.

Et plutôt que cette narration qui n'en est pas, le film met plutôt en scène le temps lui-même. La récurrence lancinante des images et du son, ajoutée à la lente érosion des couleurs, des contrastes, de la visibilité du sujet, renvoie à la succession des jours. Ce passage du temps est marqué d'abord par la partition en trois temps distincts mais successifs, ensuite par le travail de Pénélope visible dans les actes répétés de l'habillage et le déshabillage, toujours recommencés, et enfin par la superposition d'un vêtement sur l'autre, comme les strates d'une archéologie quotidienne. Ici, le temps ajoute, métaphoriquement, des couches sur des couches.

L"absurde résulte d'une part, de cette répétition concentrée d'un acte qui fait et qui défait, où est occulté l'enjeu possible de cet acte. Aucune clé n'emmène vers un ailleurs, le film focalise sur son acte minime, sans échappatoire.

Ce rituel répété dans la séquence, qui elle-même se répète trois fois, se décline néanmoins à travers des variations techniques et plastiques : cadrage, couleurs, gestes, rythme du montage. Ceux-ci apportent une sorte d'irréalité, un certain onirisme, parfois un aspect ludique ou graphique comme un dessin animé. Ces variations induisent une diversité très ténue, mais toutefois présente dans ces actes quotidiens, comme si cette enveloppe variée, cette nouveauté apparente des jours permettait que l'on supporte leur succession infinie. Ces jours symboliques sont entrecoupées de plages noires, comme des repos nocturnes.

L'ensemble jouant sur le temps, renvoie, au bout de la série, à une fin. Il métaphorise également la mémoration, fragile et parcellaire. Le quatrième temps de la série sera celui du spectateur; qu'en aura-t-il enregistré, que lui restera-t-il comme souvenir du souvenir ? Car cette image qui disparaît peu à peu est de l'ordre de la mémoire. Elle convoque ces images jaunies ou pâles dont Boltanski s'est emparé, dont l'indice de la présence a faibli, et qui, renvoyant à un temps passé, parlent d'absence et de mort. De même le vêtement vidé, posé à terre, dit l'absence du corps qui l'habitait. La contingence est aussi en jeu dans le mode d'existence et de diffusion de toute vidéo numérique, sa virtualité et la précarité de sa visibilité : comme toute vidéo, l'œuvre ne peut être vue que dans des conditions bien identifiées, sans lesquelles elle est invisible ou s'évanouit. On y revient.

Au-delà de l'acte dans sa récurrence, la vanité réside ailleurs, dans la perte qui s'effectue graduellement. En effet il y a une première perte dans le procédé de refilmage, dès la deuxième génération, et plus encore à la troisième. Les couleurs pâlissent, elles perdent leur définition, les traits et les formes s'estompent. Il n'y a plus, au bout du processus, qu'une présence fantômatique. Même les plages noires cessent d'être marquées jusqu'à s'indifférencier dans les tons ambiants de la troisième série. Le refilmage du film du film produit comme chez Snow un flou qui se surajoute. La caméra, toujours fixe et réglée en automatique, ne cesse, au troisième filmage, de tenter une mise au point impossible, en raison de l'absence de repère visuel fort. Il en résulte un flou sur le flou, particulièrement signifiant, et qui accélère la déperdition.
Par moments, l'objectif retient, comme par "persistance rétinienne" les fondus enchaînés et enregistre de ce fait une image dédoublée, quelque peu irréelle. Le cadrage, de plus en plus serré, ne présente plus que les détails les plus marquants, les plus colorés ou les plus contrastés, que l'on ne finit par reconnaître que parce qu'on les a déjà vus dans la première série. Cet appel au souvenir ne retient que les indices des temps forts, dans cette image devenue énigmatique. La figuration ne revient que par bribes et laisse pressentir que si les séries continuaient avec le même procédé, on ne verrait plus rien.

Cette chronologie de la déréliction est accentuée par le son qui accompagne la disparition de l'image, non par un effacement cette fois, mais par une sorte de dérèglement; techniquement, le clip sonore est ajouté à lui-même et à peine décalé. En résultent à la fois une dissonance[419] qui fatigue et une augmentation de l'intensité sonore qui prennent le pas sur l'image évanescente. Ainsi les rythmes visuels et sonores, sereins au départ, se trouvent graduellement perturbés. La musique choisie pour sa mélancolie, violon et cordes, se fait plaintive et lancinante par sa juxtaposition anarchique. Il s'agit au départ d'un morceau de David Darling, intitulé *Up Side Down*, d'une durée de 1' 57'', importé dans un logiciel de montage-son, puis samplé, retravaillé, auquel j'ai ajouté mon souffle enregistré. Ce film est le seul a comporter de la musique, il est déjà ancien et aujourd'hui je préfère utiliser la vidéo muette. Car la vidéo, même sans son, est déjà très "bavarde", et je tente de l'épurer comme je la *décolle* du référent.

[419] En musique, le terme signifie *absence de repos*.

Le nombre trois revient à plusieurs reprises dans mes vidéos. Choisi un peu arbitrairement au départ, il s'est retrouvé présent de manière inconsciente de ma part dans d'autres aspects : le nombre de vêtements enfilés ou enlevés, les plages de nuit qui structurent la première série. C'est que trois est tout de même le premier nombre à instaurer la notion de série, Duchamp s'est expliqué sur sa valeur emblématique pour lui : « Le nombre trois en tant que trois, pour moi, ce n'est ni l'unité ni la dualité; le trois est tout, la fin dernière de la numération (...) Avec trois unités, j'ai assez pour tout faire, pour dénombrer les choses. Les millions ne comptent pas. Le trois remplit le même rôle pour moi.»[420] Cette explication, qui n'est pas d'ordre mystique, semble comme nous l'avons évoqué instaurer la série, car il est le premier nombre à partir duquel le système de la numération est compréhensible. Le montage pourrait être à tout moment rallongé par le même procédé, jusqu'à ce que l'image disparaisse, et même au-delà.

Il renvoie à des temporalités différentes, au moins trois distinctes, mais elles se complquent par le montage qui instaure l'ellipse et surtout par le refilmage qui brouille les pistes temporelles. Chacune des séquences est séparée par un fondu au noir, comme si une autre narration allait arriver. Pourtant, le sujet et les images du film sont les mêmes, re-médiatisées et par là en écart avec la précédente. Il y a répétition en même temps qu'un changement ténu, mais visible.

Cette reprise enlève toujours plus à la séquence réitérée. Il y a donc une récurrence, non du même, mais du presque même. Le cadrage, les couleurs, le son, les contours mettent à jour des déperditions entre les trois séquences. Le cadrage, plus serré, modifie la vision d'ensemble; à la fin on ne persiste à identifier la scène que parce qu'on l'a déjà vue. Les couleurs perdent chaque fois de leur intensité, les contrastes sont moins tranchés, les noirs pâlissent.

Les contours et les formes des vêtements, des mains, enregistrant un phénomène de persistance "rétinienne" de la caméra, se doublent, se multiplient dans l'espace. J'y reviens plus loin, c'est en visualisant ce phénomène sur une courte séquence que je l'ai isolé et rejoué, repris en surenchère dans un autre montage vidéo.

---

[420] Marcel Duchamp, in *The late show line up,* entretien avec Joan Backewell le 5 juin 1968 pour la BBC television, Londres, retranscrit par Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp, l'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, Paris, 1999, p 103.

L'écart entre ce que l'on attend de l'action du film et qui ne vient pas retourne l'attention du spectateur vers autre chose. Puisque rien ne se déploie dans cette action, on cherche ailleurs. La narration se tient donc, non dans la diégèse du film, mais à la surface de l'image, qui recèle le véritable événement du film : cette dégradation inéluctable au cours des trois générations de prises, mises bout à bout. C'est le cas aussi d'*X-S* où la même séquence est refilmée à l'écran, cette fois à la *web-cam*. La déperdition y est encore plus importante, car en plus de la perte figurative, il y a une perte d'images.

Cette surenchère de la médiatisation que j'appelle *surmédiatisation* produit une suspension du temps assez similaire à celle que Warhol explore dans ses films ou ses sérigraphies, et quoique pour son œuvre le terme puisse signifier le passage dans les médias d'information, ce qui n'est pas le cas de mon travail, je conserve ce terme qui signifiera un passage réitéré par des appareils de diffusion ou d'enregistrement.

2- Warhol, l'image en super-reproduction

Le procédé, récurrent chez Andy Warhol, qui consiste à saturer l'espace de la toile sérigraphiée par la même image répétée, produit une sorte d'arrêt du temps. Dans *Atomic bomb* (1965), par exemple, l'œil parcourant la toile réitère le même instant, un instant qui s'étire, tant que l'on passe de l'une à l'autre. Et cette exploration est renforcée par le traitement différent de chacune des déclinaisons de l'image identique, un instantané permanent.

La même intention sera reprise dans son premier film *Sleep, 1963*[421], interprété par le poète John Giorno. Filmé à 24 ips pour être projeté à 16 ips, le film se déroule, par cet effet de ralenti dans un climat d'irréalité. Giorno ne pouvant rester si longtemps devant la caméra, Warhol décida d'utiliser la répétition d'une séquence de dix minutes, scandée toutes les deux minutes quarante-cinq secondes par un voile de fin de bobine. Il produit une superposition du temps diégétique avec le temps réel. Jonas Mékas dit qu' « un film de Warhol se regarde sans hâte. Dès le début, il empêche le spectateur d'être pressé[422]. »

[421] Première projection organisée par la Film-Makers' Cooperative au Gramercy Arts Theatre le 17 janvier 1964, film 16 mm en noir et blanc silencieux, Production MoMA, New York, acheté en 1992 par le Centre Pompidou.
[422] Klaus Honnef, *Warhol*, Taschen, Cologne, 1994, p. 79.



26 - Andy Warhol, *Sleep*, 1963.

En effet, sous des dehors ouvertement superficiels, son œuvre est complexe. Léo Steinberg cite « des lignes dont [il] aimerait être l'auteur [423]» de David Antin :

> « On peut dire que dans les toiles de Warhol, l'image existe à peine. (…) Nous avons chez lui une série d'images successivement obtenues par la transformation du reflet de la lumière sur un visage humain dans la précipitation argentée de l'émulsion photo-sensitive, le négatif obtenu étant développé, rephotographié en une image positive où la lumière et l'ombre sont inversées, avec un aspect flou, accentué par la télégraphie; cette image est ensuite gravée sur un plateau et grossièrement sérigraphiée (…) Qu'en reste-t-il? (…) la couleur arbitraire, l'image presqu'effacée et un sentiment persistant d'inquiétante étrangeté. Cette image contient une proposition. Elle n'est pas claire[424].»

Si elle perd en clarté d'un certain point de vue, on pourrait dire qu'elle gagne par ailleurs. Les différents procédés de reproduction figent l'image, comme leur répétition fige le temps. En perdant ses qualités d'adhérence au référent, en subissant les traitements mécaniques appliqués à l'image de grande distribution, elle acquiert un statut de code immédiat, en devient épurée. Warhol donne aux visages de stars ou de criminels prélevés dans les médias une valeur condensée, comme un précipité ; l'abstraction de nombreuses caractéristiques qu'il opère à travers la surmédiatisation les éloigne de l'icône pour les réduire à de simples signes, des logos, des marques. En réduisant l'image à une forme générale et en la reproduisant sur tous les modes, il en fait un symbole, au sens de Peirce : un signe conventionnel, au même titre que les couleurs d'un blason, d'un drapeau ou d'une équipe de football.

Ce phénomène serait-il similaire dans mes films ? Ce personnage déjà si peu identifiable qui se dilue peu à peu dans l'image n'a ni identité ni épaisseur psychologique, il n'est personne et devient de ce fait générique. Le sens du film ne réside pas dans son apparition et ses actes, mais dans la lente dégradation qui le fait disparaître et ajoute la vanité à sa vacuité. De ce fait il nous met face à la dégradation temporelle, face au temps.

Ce phénomène de déperdition progressive qui se surajoute à lui-même peut être rapproché de la notion d'entropie, dont notamment Robert Smithson s'est approprié les enjeux. Voyons maintenant comment cette notion est opératoire pour mon travail.

---

[423] Charles Harrison, Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990, op. cit.*, p. 1039.
[424] Ibidem, p. 1039.

B/ Entropie

Roger Balian rappelle que « le mot d'*entropie* a été forgé en 1865 par le physicien allemand R. J. Clausius à partir de la racine grecque *τροπη* qui évoque à la fois l'idée de transformation ou de retour en arrière[425]. » Caractérisant d'abord l'irréversibilité de processus physiques tels que la transformation du travail en chaleur[426], le concept a évolué ensuite.

Aujourd'hui, sa définition est double : d'une part, le terme caractérise le deuxième principe de thermodynamique, le premier étant la conservation de l'énergie, en fournissant une grandeur qui permet d'évaluer la dégradation de l'énergie d'un système, ou son désordre.

D'autre part, dans la théorie de l'information, il mesure la « quantité moyenne d'information attribuable à un message constitué par un ensemble de signaux, représentant le degré d'incertitude où l'on est de l'apparition de chaque signal[427] ». Prenons l'exemple d'un article de journal, sa forme est entropique dans la mesure où les informations les plus importantes sont données d'emblée, dans le titre et les premières lignes. Plus la lecture avance, plus c'est redondant, les nouvelles informations reprenant les premières. L'incertitude décroît au fur et à mesure.

En ce qui concerne la thermodynamique, le premier principe stipule que l'énergie ne peut être ni créée, ni perdue, mais transformée (Lavoisier). Mais si l'énergie se conserve, elle subit pourtant, en se transformant (par exemple de chaleur en travail), des pertes : second principe.

---

[425] Roger Balian, *Les états de la matière*, Paris, Université de tous les savoirs, Odile Jacob, 2002, p. 205.
[426] : «[...] la perte d'énergie "utilisable" dans le processus de dissipation correspond à une dégradation de la qualité de l'énergie, du niveau supérieur (énergie mécanique) au niveau inférieur (énergie thermique). Une autre avancée de la physique du XIXe siècle a été l'élaboration du concept d'entropie.» Gilles Cohen-Tannoudji et Michel Spiro, *La matière-espace-temps*, Paris, Gallimard, 1990, p. 97.
[427] Article *entropie*, Centre National des ressources textuelles et lexicales, en ligne sur : http://www.cnrtl.fr/definition/entropie, page consultée le 12 février 2012.

Si le phénomène est accepté par tous comme indubitable dans les sphères scientifiques, son interprétation du point de vue moral est sujette à controverses : pour certains, il incarne la catastrophe irrémédiable à laquelle tout est voué. Parmi eux James Gleick écrit :

> « La deuxième loi de la thermodynamique est une mauvaise nouvelle scientifique qui s'est trouvée grandement vérifiée dans la culture non scientifique. Tout tend vers le désordre. Tout processus convertissant de l'énergie d'une forme à une autre en perd obligatoirement une partie sous forme de chaleur. L'entropie doit toujours augmenter dans l'Univers et dans tout système isolé qu'il pourrait contenir. [...] à mesure que l'Univers reflue vers son état d'équilibre, s'enfonçant dans un bain de chaleur indifférencié d'entropie maximale[428].»

Mais à cette conception de l'entropie comme désordre s'opposent des visions résolument contraires, considérant l'entropie comme un principe dynamique de vases communicants, ou d'évolution (Einstein), sans lequel tout demeurerait statique et aucune transformation ne serait possible, y compris celles considérées comme positives.

L'entropie conduit à la construction de formes complexes, et non seulement à la destruction : « On ne pouvait pas prétendre à la fois que les galaxies évoluent vers des formes de plus en plus complexes et dire que le monde évolue vers un désordre croissant. Le deuxième principe de la thermodynamique est certainement l'idée la plus stupide jamais émise en physique.[429]» écrit Jacques Jaffelin.

L'interprétation du phénomène est donc parfaitement subjective, et cela présente justement un grand intérêt : l'entropie caractérise cet état évolutif, passager, que l'on peut envisager comme désordre, ou au contraire comme rétablissement d'un équilibre et moteur d'évolution. Il est impossible de trancher une fois pour toutes, l'entropie produit bien d'un côté du désordre et de l'autre, elle tend vers l'équilibre. Pour prendre un exemple simple, un glaçon qui fond dans un verre d'eau crée en effet de plus en plus de désordre en refroidissant de manière exponentielle l'eau qui le reçoit, mais d'un autre côté, il finit par équilibrer la température générale par échange thermique.

Ce changement de point de vue dénote une subjectivité humaine, et les scientifiques ont pu associer à l'entropie un aspect *anthropique*. On peut ajouter qu'elle est dialectique.

---

[428] James Gleick, *La théorie du chaos*, Paris, Flammarion, 1989, p. 385.
[429] Jacques Jaffelin, *Le promeneur d'Einstein*, Paris, Cerf, 1991, p. 50.

De cette entrée en matière amorcée dans le domaine scientifique dans lequel nous n'irons pas plus avant, retenons quelques notions, au risque de la simplification, pour en aventurer la transposition dans le champ artistique : l'irreversibilté, la perte graduelle, le rapport à l'homme et à la subjectivité, la transformation permanente et le mouvement sont au cœur du concept et au centre de mon travail, ainsi que de nombre d'œuvres et de démarches d'artistes. Au premier chef, Robert Smithson s'est intéressé à l'entropie.

1-Smithson, se saisir de l'entropie

Robert Smithson a interrogé l'entropie comme phénomène et comme notion à travers ses *Earthworks*, mais aussi sa sculpture. Les formes telles que la spirale, l'échelle, la pyramide, récurrentes dans ses œuvres, rendent visible la notion de gradation et contiennent plus implicitement celle du temps, du cycle en déroulement.
La prise de conscience des dommages sur l'environnement et surtout de leur irréversibilité a nourri l'art américain des années 50 à 70. Mais au-delà d'une position politique, Smithson s'est particulièrement engagé dans le travail des formes, des matériaux ou des processus pour rendre visible l'entropie par « fragmentation, corrosion, décomposition, désintégration, éboulement, glissement de terrain, flot de boue, avalanche[430] », ainsi qu'il l'énumère lui-même. James Lingwood avance que *Partially Buried Woodshed* (1970), un abri qu'il recouvre de terre progressivement jusqu'au point où il s'effondre, serait « la meilleure incarnation de l'entropie à la Smithson[431] »

Smithson définit l'entropie comme un processus graduel et irréversible conduisant à un point limite de basculement. Il se réfère à Claude Levi-Strauss et sa proposition d'une nouvelle discipline qu'il appelait *entropologie*, transposant par ce néologisme le concept issu de la thermodynamique à l'anthropologie. Lévi-Strauss postule que plus une société est complexe dans son organisation structurelle, plus elle génère d'entropie. Comparant sociétés et machines dans leur évolution, il les classe en deux grands types : les sociétés primitives seraient les machines mécaniques, comme une horloge par exemple, qui utilisent un système basique se modifiant très peu dans le temps.

---

[430] Robert Smithson, cité par James Lingwood, *Robert Smithson, le paysage entropique 1960/1973*, Paris, R.M.N. / Musées de Marseille, 1994, p. 35.
[431] Sur le toit d'une remise pour le bois à l'abandon, il fait déverser de la terre par un bulldozer. « Symbole saisissant de l'entropie, [l'œuvre] atteignit son point culminant au moment dans le moment même de son effondrement. », James lingwood, *ibidem*, p. 35.



27 - Robert Smithson, *Partially buried woodshed*, 1970

Les sociétés modernes, elles, seraient des machines thermodynamiques, comme la machine à vapeur : fonctionnant sur une différence de température, elles « produisent énormément de travail, beaucoup plus que les autres, mais en consommant leur énergie et en la détruisant progressivement [432]. » Filant la métaphore, Lévi-Strauss qualifie les sociétés primitives de *froides* et les sociétés développées de *chaudes*. Les premières se maintiennent indéfiniment ou prensque dans leur état originel, alors que les dernières, utilisant « une différence de potentiel [sont] (…) parvenues à réaliser un déséquilibre qu'elles utilisent pour produire à la fois plus d'ordre (…) et aussi beaucoup plus de désordre, beaucoup plus d'entropie[433]. » L'anthropologue résume ainsi ce paradoxe : « [une société] fabrique de l'entropie, ou du désordre, comme société, et (…) de l'ordre comme culture [434]», et il me semble rejoindre les points de vue divergents relevés plus haut chez les physiciens.

L'entropie est-elle désordre, ou n'est-elle que flux, retour à un équilibre, échange de vases communicants ? Son action est-elle un formidable moteur de transformation ou défait-elle toujours ce qui est ?

Smithson, très sensible à l'équivoque de ce concept l'utilise de façon récurrente dans son œuvre et ses écrits. Il arpente fréquemment ce qu'il nommera des *paysages entropiques*, des sortes de non-lieux dans le New Jersey. Il s'attarde sur l'hôtel Palenque qu'il qualifie de « ruines à l'envers, [des édifices qui] ne *tombent* pas en ruine *après* qu'ils aient été construits, mais [qui] s'élèvent en ruine avant même de l'être[435]». C'est en effet l'impression que donnent ces constructions en périphérie des villes où rien n'est pensé selon un critère de qualité de vie mais seulement selon l'usage visé, généralement des entrepôts, des usines, *summum* la fonctionnalité pure qui épuise l'humanité d'une banlieue. Elles se passent souvent de finitions et semblent toujours déjà friches.

L'Œuvre de Smithson est empreinte de figures dialectiques. Maggie Gilchrist relève une série de pôles contraires dans lesquels ses œuvres oscillent :

> « centre et périphérie (…), science / art, nature / culture (…) réalité / illusion, intégration / désintégration, création / destruction, fragment / ensemble, spiritualité / pollution, libre / contenu, refréné / effréné, musée / mine, immédiateté / éloignement, site / non-site, fermé / ouvert, limpide / trouble, écoulement / cessation. Oppositions qui débouchent parfois sur une inversion généralisée et dérangeante[436].»

---

[432] Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, Paris, U.G.E., 1961, p. 38.
[433] *Ibidem*, p.39
[434] *Ibidem*, p. 46.
[435] Robert Smithson, « A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », *in Robert Smithson, le paysage entropique 1960/1973*, *op. cit.*, pp. 181-182.
[436] *Ibidem, p. 20.*

Smithson est fasciné, tant par le chaos et la catastrophe irréversible découlant de l'entropie (l'avalanche, l'érosion…) que par les structures complexes façonnées par elle (les cristaux, les crevasses). James Lingwood avance que les images originelles de cette double fascination pourraient être celles des cascades de sa région natale et des escaliers de pierre qui y menaient et qui se présentent comme des formes : « (…) entre la structure et sa désintégration, entre la forme et sa décomposition, entre le lieu et sa dislocation.[437]» La chute d'eau comme avatar déstructuré du fleuve d'Héraclite, les marches taillées dans la roche, ordre sur le désordre, culture sur la nature, gradation/dégradation sont en effet des figures quasi allégoriques de l'entropie fatale liée au temps sur toutes choses existantes, mais aussi, si l'on admet le renversement de la proposition, de leur résistance permanente, sans cesse à rejouer, toujours retentée.

Car si le processus entropique est irréversible, les formes de l'entropie rendues manifestes par Smithson tendent à mettre en présence, si ce n'est d'une forme de réversibilité, ou dumoins d'un gel de son action. La photographie, qu'il utilise parfois en accolant positif et négatif, incarne très justement cette tentative de figer l'inexorable écoulement, en même temps que de documenter son inévitable déroulement.

C'est exactement ce qui ressort de la série de onze photos séquentielles rendant compte du processus d'écoulement de *Glue pour,* 1969. La série commence assez explicitement sur une photographie en gros plan du bidon vu de dessus contenant la colle qui va être répandue.

Cette première séquence, isolée des autres, semble marquer un temps zéro quant à l'action qui va suivre. Il faut se souvenir que l'entropie ne peut lui être inférieure, qu'elle ne peut que croître plus ou moins rapidement. Ce bidon, comme contenant, retient aussi l'action, il est gros de cet événement à venir. La matière qu'il renferme est périssable, elle-même vouée à l'entropie, et ce caractère est clairement montré par le cliché : la mention *"protect from freezing"* en désigne l'aspect fagile, instable, susceptible d'être altéré. Cette indication est complétée par la date de conditionnement (AUG 18 1969), marquant ainsi un point de départ, un point zéro supplémentaire, en abîme dans l'œuvre. Ainsi, avant le geste irréversible que l'on sait, la colle avait déjà entamé son processus entropique à l'intérieur du conteneur, maîtrisé par cette protection, mais déjà inexorable.

[437] *Ibidem, p. 29.*

Glue Pour (Déversement de colle), 1969
Diapositives 35 mm en couleur de Nancy Holt
Succession Robert Smithson
Courtesy John Weber Gallery, New York











28 - Robert Smithson, *Glue Pour*, 1969 (images Nancy Holt).

Suit une vue du bidon, ouvert mais vertical, encore debout, qui insiste encore sur cet *avant* de l'évènement, dévoile une dernière et dérisoire protection, un film transparent qui recouvre le produit. Puis se succèdent neuf clichés documentant le déversement du contenu sur la pente, la progression de la coulée, l'étalement lent et l'absorbtion par la terre de la substance répandue.

La succession des états de la matière en écoulement, malgré des ellipses, est parfaitement rendue et l'on en perçoit la cohérence malgré une variété de points de vue et de focale, ce qui a pour effet radical de modifier la teinte de la colle qui s'écoule du bidon béant, selon l'incidence de la lumière. Quelle que soit la variante spatiale, ce qui revient à une approche phénoménologique, le temps s'égrène inéluctablement. La dégradation opère. Mais elle le fait avec lenteur et résistance.

La forme ordonnée, contenue, cylidrique de départ se mue très lentement en une sorte de galette, d'abord, encore attachée aux parois du bidon qu'elle quitte comme à regrets, puis devient une coulée qui se ramifie ensuite et s'étale, pour enfin se laisser absorber par le sol. Cette lente métamorphose, où le processus fait œuvre avant tout, met très limpidement en présence d'une entropie exponentielle, mais dans le même temps, d'une certaine résistance : le liquide visqueux adhère au cylindre, macule le terrain, le colore. Il subit, en même temps qu'il la génère, une entropie sur ce paysage.

La prise de vue en fixe les paramètres en même temps qu'elle fait basculer immédiatement cet évènement dans le passé. Aujourd'hui, que reste-t-il de ce déversement de colle sur le terrain ? La tendance entropique à l'indifférenciation a sans doute complètement effacé l'événement comme tache sur le lieu, en même temps qu'une pollution intrinsèque a eu lieu.

Cette évocation d'une œuvre de Smithson nous conduit à mieux cerner la transposition dans le sensible et le champ artstique de cette notion scientifique. Elle est centrale dans mon travail, nous allons le vérifier encore.

2- *Série(s) illimitée(s)* : un processus entropique

Mon travail en abîme ou en surenchère contient aussi cette idée d'entropie de manière cruciale. Il procède également par cycles, par reprise et retour, jusqu'à un point limite : celui de la visibilité, celui de la figuration.

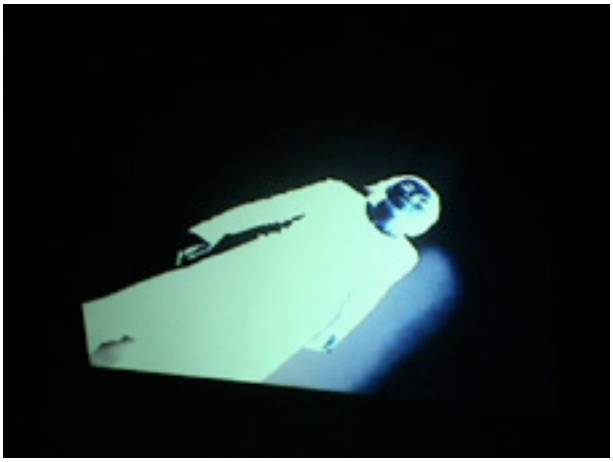
La déperdition, à travers un processus graduel de surmédiatisation ou de surenchère de traitements sur eux-mêmes, opère dans *Série(s) illimitée(s)* en combinant plusieurs facteurs.

Série(s) illimitée(s) (2005) est un ensemble de trois vidéos numériques projetées sur les murs, dans une pièce obscurcie. Elles présentent toutes trois le même film dans sa diégèse, mais le format, l'apparence, l'incidence de projection confèrent des différences à ces trois projections.
Le même montage diégétique est diffusé sur les trois murs de manière légèrement décalée dans le temps. Le format de chacune des projections est presque le même, avec des variations légères. Le sujet, identique, est une simple figuration mobile, cadrée (et même recadrée, on y revient) dans un espace peu lumineux. Les couleurs étant inversées, son ombre est blanche, et cette figuration elle-même très claire surgit ainsi d'un fond noir ou très sombre, accompagnée d'une ombre blanche. L'ensemble de cet espace figuré très peu visible et le personnage sont comme renversés, basculés, là aussi avec des décalages ténus.

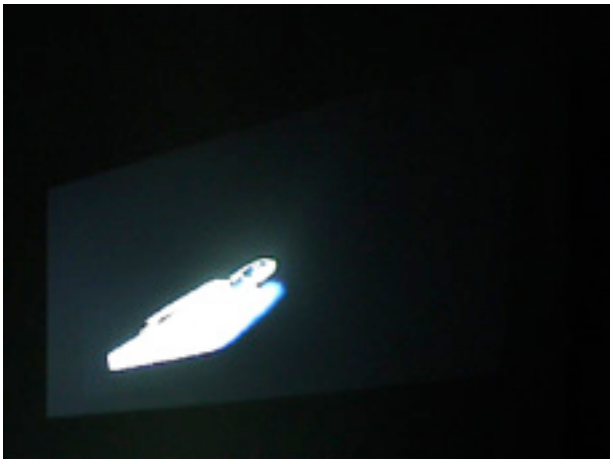
Il nous faut distinguer ici, d'emblée, le sujet montré, objet de la prise, son mode d'apparition projeté et sa duplication triple et décalée, travaillée dans un processus visible.

On s'aperçoit très vite que ces projections ne racontent rien : pas d'élément narratif, ni d'action véritable, ni objet ou attribut, ni confrontation de protagonistes. À peine peut-on les qualifier de films. Nous avons déjà avancé que ce terme doit être compris comme désignant plus un défilement d'images montées qu'un récit de fiction, ici défectif. Seul un personnage féminin fait quelques pas, entre et sort du champ, naissant, restant un peu, se diluant et renaissant de la lumière, dans un ralenti extrême. Ne subsiste entre-temps que son espace d'apparition, un parallélépipède étiré, à la lumière vacillante.

Ce sujet met en scène une vacuité. La figuration montre seulement une figuration, et cette absence de *storia* qui serait imposée par l'œuvre focalise donc sur la présence seule, mais *in absentia*, ainsi que sur son mode d'apparition. L'œuvre ne donne donc à voir qu'une figure, dont la seule activité, minime, est d'entrer ou de sortir du champ, de s'appuyer sur un mur et de le suivre, comme si elle mesurait les limites de son mode de figuration. Outre le mur à peine suggéré dans la diégèse du film, le rectangle de lumière anamorphosé de la projection, dont elle semble vouloir s'échapper pour y revenir sans cesse semble la contenir dans une sorte de boîte.







VII - *Série(s) illimitée(s)*, 2005,
Trois montages vidéo-numériques projetés,
diffusés en boucle.

À ce hors-champ dans lequel elle s'en va, et duquel elle revient toujours, répond une sorte de hors-temps : de courtes périodes au cours desquelles elle disparaît, pour en émerger à nouveau. Les limites de ce cadrage fixe auquel elle échappe répondent aux limites matérielles de l'espace dans lequel elle évolue.

Celles-ci sont plus suggérées que montrées : le mur du fond est invisible comme mur, il n'est qu'une surface noire ou sombre qui de temps en temps reçoit la lumière, il est aussi matérialisé par la figure elle-même qui s'y arrête, le touche, et par l'ombre claire qui la précède ou la suit, double fantomatique et improbable de cette présence humaine.

En tant que procédure d'empreinte lumineuse d'un corps qui a été là, cette figuration indicielle en conserve la double caractéristique de trace et de passé. Elle instaure d'emblée cette dimension de revenance d'une temporalité révolue comme de l'absence de ce corps, spectral, invoqué par la trace de son passage.
Présentant le même sujet dans les mêmes attitudes, les projections sont néanmoins très différentes dans leurs qualités d'image. Seule leur confrontation permet de déceler leurs inter-relations comme leur singularité essentielle : il s'agit du même montage projeté et refilmé en abîme. La première des trois projections est d'emblée un refilmage : la figuration y est recadrée, incluant les bords du faisceau du projecteur, le mur resté dans l'ombre autour. Elle anamorphose une première fois la figure qui évolue lentement, ne cesse de sortir et d'échapper au champ, de s'évanouir et de réapparaître dans un éblouissement. Ces refilmages en abîme produisent une perte graduelle des caractéristiques de l'image de base pour en acquérir d'autres : la forme conserve les anamorphoses de la première projection, accentuées pour la deuxième. Cette déformation contribue à la défiguration progressive de cette forme humaine évanescente, immatérielle, fuyante.
Le cadrage toujours plus large instaure une distance, la figure s'éloigne, devient silhouette, son contour pixelisé, ses couleurs moins nuancées. Quand elle s'évanouit, épisodiquement, les cadrages successifs seuls apparaissent, comme indices du processus, mais aussi chargés d'une étrange similitude avec une boîte ou un coffre. Ce rectangle aux dimensions anthropomorphes qui enserre la figure fait irrésistiblement penser à *Die*, le cube de Tony Smith précédemment évoqué.

Pour *Série(s) illimitée(s*), j'ai refilmé le montage projeté sur un mur, et cette procédure a été remise en œuvre pour constituer une série de trois. Le film alterne et inverse des entrées et sorties du personnage dans le champ, puis par coupures et transitions ralenties, sa dissolution et sa lente recomposition.



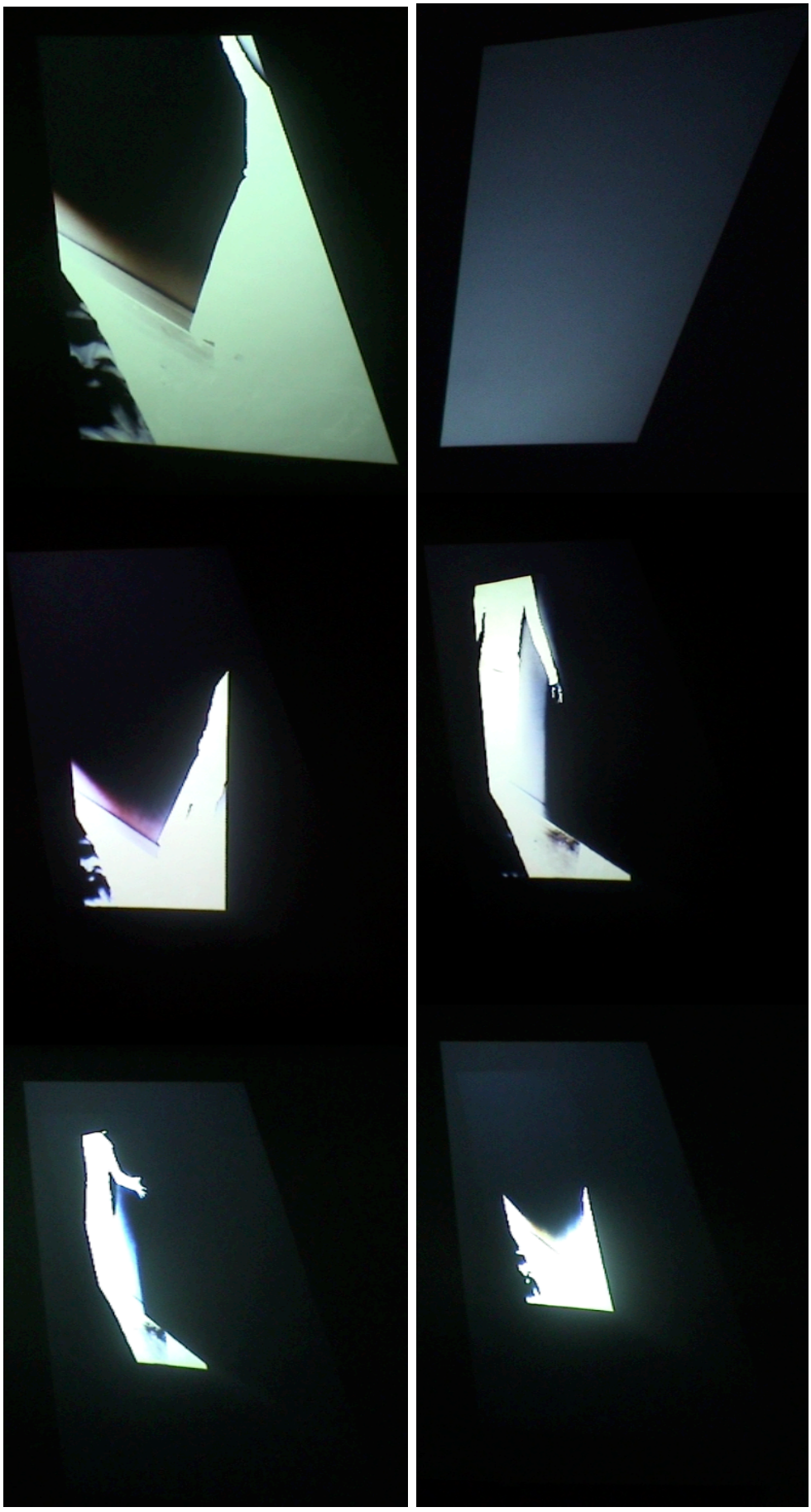
VII - *Série(s) illimitée(s)*, triple vidéo à présenter en triple projection, 2005.

J'ai choisi dès le tournage de renverser l'angle de vue, que je comptais basculer plus encore pour les projections à suivre, y compris celles de présentation, ce qui devait conférer un effet dramatique, comme dans le film *Irréversible*[438], par exemple.

Inspirée cette fois des terribles figurations par caméra thermique du film *La vie nouvelle*[439], l'inversion des couleurs, obtenue par la fonction *negative* de la caméra, a pour but de transformer les teintes, de les rendre exactement antinomiques d'un point de vue optique afin de déréaliser d'emblée le corps *spectrum*. Ce procédé n'a concerné que les premiers *rushes*, sans quoi il aurait ensuite rétabli les couleurs d'origine, dumoins le *ton local*. Les premiers *rushes* devaient donc se faire sur fond blanc avec un personnage vêtu de noir, de façon à ce qu'à l'inversion, le personnage devienne blanc et le fond noir pour qu'il disparaisse au final car j'avais en tête de présenter l'œuvre achevée en la projetant sur un mur noir.
Je voulais refilmer le premier montage ainsi, sur un mur noir, pour que ce personnage très blanc apparaisse seul, comme libéré du cadre du faisceau lumineux. Le fond noir, par le processus de projection et de refilmage en abîme, aurait dû peu à peu absorber cette figure jusqu'à sa disparition. J'ai d'abord fait des essais sur le premier mur venu, qui était blanc, uniquement dans le but de décider de la distance de prise et de tester le dispositif de refilmage. C'est là que l'œuvre a pris son autonomie, j'y reviens ensuite : le faisceau lumineux de la projection donnait une impression de boîte, quasiment aux dimensions de la figure par moments, à d'autres beaucoup plus grande, comme trop vaste pour elle. Du coup, les impressions de limites, d'enclos, d'enfermement, d'impossibilité d'échapper à l'espace simulé, déjà présents dans la faible teneur narrative de la séquence, se trouvait par là renforcés. L'œuvre se dotait d'un sens supplémentaire, totalement imprévu, ou en tout cas non anticipé, ce qui m'a décidée à conserver cette option dictée par le dispositif projectif. Comme lors de la découverte des effets de la rephotographie sur écran ou celle de Rondepierre tombant sur les photogrammes corrodés de façon congruente avec la figure, une forte jubilation accompagne le *faire*. Ce faire, nous y reviendrons, est plus de l'ordre du *regarder faire*.

Dans la série d'œuvres intitulée *Annonces*, au début des années 1990, Éric Rondepierre, selon l'expression déjà citée de Catherine Millet *superpose des procédés qui enfouissent l'image dans la surenchère de sa reproduction*. Irappelons-en les étapes : i isole d'abord des photogrammes montrant une coïncidence des lettres du génériques commençant à se former avec les figures représentées. Celles qu'il choisit sont comme « mangées » par ces sortes d'ectoplasmes naissants.

[438] *Irréversible,* Long métrage de Gaspar Noé, 95 mn, 2002, France.
[439] *La vie nouvelle,* Long métrage de Philippe Grandrieux, 102 mn, 2002, France.



VII - *Série(s) illimitée(s)*, triple vidéo à présenter en triple projection, 2005.

Parallèlement à ce travail, il développe un processus multipliant les opérations d'empreinte ou de report. Projetant la diapo prise sur le photogramme sur une toile, il reprend cet ensemble de formes à la peinture. Enfin, il fait des prises de vues en cibachrome de ces peintures à l'acrylique qu'il fait tirer ensuite sur aluminium. Les peintures, elles, sont jetées, comme étapes intermédiaires d'épuisement de l'image. Cette suite d'opérations font muter plusieurs fois l'image figurée et produit de l'entropie. Mais là où Rondepierre fait passer l'aspect iconique de départ issu du cinéma par la photo, puis la projection, puis la peinture, enfin la diapo et son tirage, je remets en œuvre le même procédé dans *Série(s) illimitée(s)*, la projection et le filmage. Il en résulte une déperdition qui se surajoute et cela est la définition même de l'entropie.

La reprise, autrement, de la même image, est une opération au cœur d'une pratique heuristique qui préside toujours à l'élaboration de mes œuvres. Nous interrogerons l'incidence du numérique sur la *poïésis* un peu plus loin, mais bien évidemment la reprise est facilitée en numérique.

Quelles sortes de déperditions opèrent dans ce processus de refilmage ? C'est d'abord le cadrage qui l'éloigne, on l'a vu. Cette distanciation en cascade avec le sujet procure l'impression qu'il se dilue dans le fond : il fuit comme dans l'œil d'une spirale, d'un tourbillon qui l'aspire. Même en s'approchant, on perçoit cette figuration comme lointaine.

C'est aussi par une première anamorphose qui l'étire et la déréalise, elle-même à nouveau anamorphosée dans le deuxième refilmage. Mais la perte la plus visible se situe dans la transformation des rapports forme-fond, qui deviennent moins séparés à la troisième prise, la figure étant comme engluée dans le décor et dans sa propre ombre, l'emmenant avec elle dans un élan ralenti. Se modifient aussi graduellement l'intensité de la lumière et de l'ombre, leurs contrastes, et les contours de la figure se pixelisent.

Le montage projeté sur le mur a été filmé en caméra fixe : posée sur un support, sans aucune intervention manuelle pendant la prise. Aucun réglage n'a été fait, intentionnellement : ni balance des blancs, ni mise au point de distance. Puisqu'il s'agit de provoquer des effets de perte qui se surajoutent à eux-mêmes, pas question de remédier à tel ou tel excès de lumière ou d'ombre, de contraste, pas question d'ajuster la focale pour rendre net le sujet, au contraire. L'ajustement automatique de la caméra est l'occasion d'introduire des aléas provoqués à dessein.

La focale a du mal à faire sa mise au point quand le sujet quitte l'image, produisant un flou qui se superpose au fur et à mesure des refilmages. Le surplus de luminosité absorbe la figure, les zones d'obscurité la découpent violemment, les contrastes exacerbés défont le modelé, tout cela se surajoute de façon entropique pour aboutir, à la dernière prise, à un ensemble d'accidents de l'image.

L'ajustement focal automatique se fait avec un certain délai dès la première prise. Ce délai se réitèrera à la seconde puisque le filmage s'accomplit dans les mêmes conditions. Mais avec moins d'intensité de signal l'ajustement sera encore plus long. À la troisième, ce sera pire, car il devient forcément très difficile à la focale de s'ajuster sur du flou. Par suite, à la dernière prise, la caméra ne fait presque plus que cela : ajuster la focale mais perdre le sujet, ouvrir le diaphragme en grand mais être vite éblouie, donc le fermer et perdre les détails, les couleurs…

Du coup, cette figuration se dé-figure, devient spectrale. Outre qu'elle est, comme trace lumineuse d'un corps qui a été là, la manifestation d'une absence, la figure prend aussi des allures fantomatiques par le traitement de la couleur qui la déréalise, on l'a dit. Mais d'autres aspects renforcent cette analogie avec le spectre, dont on a souligné dans la première partie les connivences avec la prise de vue : son immatérialité, comme projection lumineuse, sa disparition à l'extinction des machines, mais aussi sa chronique apparition dans le champ et disparition hors-champ. Un jeu similaire dans l'image même confère un rythme anadyomène, dû à une scission du plan et un ajout de noir, le tout enchaîné et ralenti. Ajoutons à cela, dans le processus visible sur l'ensemble des trois vidéo-projections, son éloignement graduel, et sa dé-figuration progressive déjà évoquée.

Enfin, le phénomène d'anamorphose, qui, associé au basculement de l'image, donne une tension onirique, et, selon Thierry Lenain, introduit deux temps distincts : « L'anamorphose suppose une scission entre deux moments perceptifs (…) elle repose en effet sur une dualité de points de vue que l'on ne saurait faire coïncider : l'un des points de vue nous donne une image illisible, l'autre la redresse, en sorte que le spectateur ne lit jamais les deux ensemble.[440]»

L'anamorphose superpose deux espaces donnés à voir, elle oblige à se décentrer de la vision frontale pour rechercher le bon angle et regarder de biais. Dans *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein le jeune, 1533, reproduite ici, le crâne anamorphosé est placé au premier plan, et pourtant, le spectateur aborde l'œuvre sans le voir.

[440] Thierry Lenain, *Éric Rondepierre, un art de la décomposition, op. cit.*, p. 179.



29 - Hans Holbein le jeune, *Les ambassadeurs*, XVe, huile sur bois, National Gallery, Londres

Il lui faut ensuite interroger cette masse informe, puis se décaler pour enfin saisir l'image de la vanité, tapie dans la surface peinte, message caché qui donne un autre sens à ce double portrait documenté et illustratif. La référence au crâne une fois identifiée, le sens initialement décelé se met à jouer avec cette strate de sens supplémentaire, et non à s'y substituer.

De même le spectateur de mes vidéos doit se décaler de la narration qu'il attend, se contenter d'un fond narratif quasi-inexistant, retourné sur lui-même en boucle, une anti-narration en quelque sorte. Pour saisir le sens de l'œuvre, il lui faut déporter son attention ailleurs : saisir la dégradation que subit le film et la rapporter à la figuration et son embryon narratif. De la même façon, les *Trentes étreintes* de Rondepierre jouent ensemble l'extase figurée et l'atroce mutilation de la figuration, c'est ce qui fait la force de ces images.

Comme la tête de mort d'Holbein le suggère au plan iconique, l'entropie que subit l'image, au plan plastique au cours du processus en abîme dans mes vidéos, emporte la figure, et peut-être le spectateur avec elle, vers sa disparition inéluctable dont le mouvement est largement amorcé ici.

Le processus entier que je réalise, tournage, montage et refilmages, prend son sens dans un déploiement temporel, constitué d'opérations en abîme. Il s'agit maintenant d'étudier les enjeux temporels à l'œuvre, dans les lignes qui suivent.

C/ Stratégies temporelles

1- Récurrence

La récurrence est un trait dominant de mon travail. Il aurait pu à lui seul l'objet de cette thèse, mais il est un moyen plutôt qu'une fin, ce qu'est la perte, l'entropie dans mes œuvres. Cette récurrence s'applique à différents niveaux, que ce soit la reprise d'images fixes ou de plans au sein d'une même séquence, de séquences au sein du même film ou encore pour être réutilisées dans d'autres films. C'est à la fois une expérience que nous faisons tous dans la vie quotidienne : répétition d'actes et de rituels, de paroles, dont la vanité me saisit fréquemment, bien qu'ils soient inévitables, indispensables.

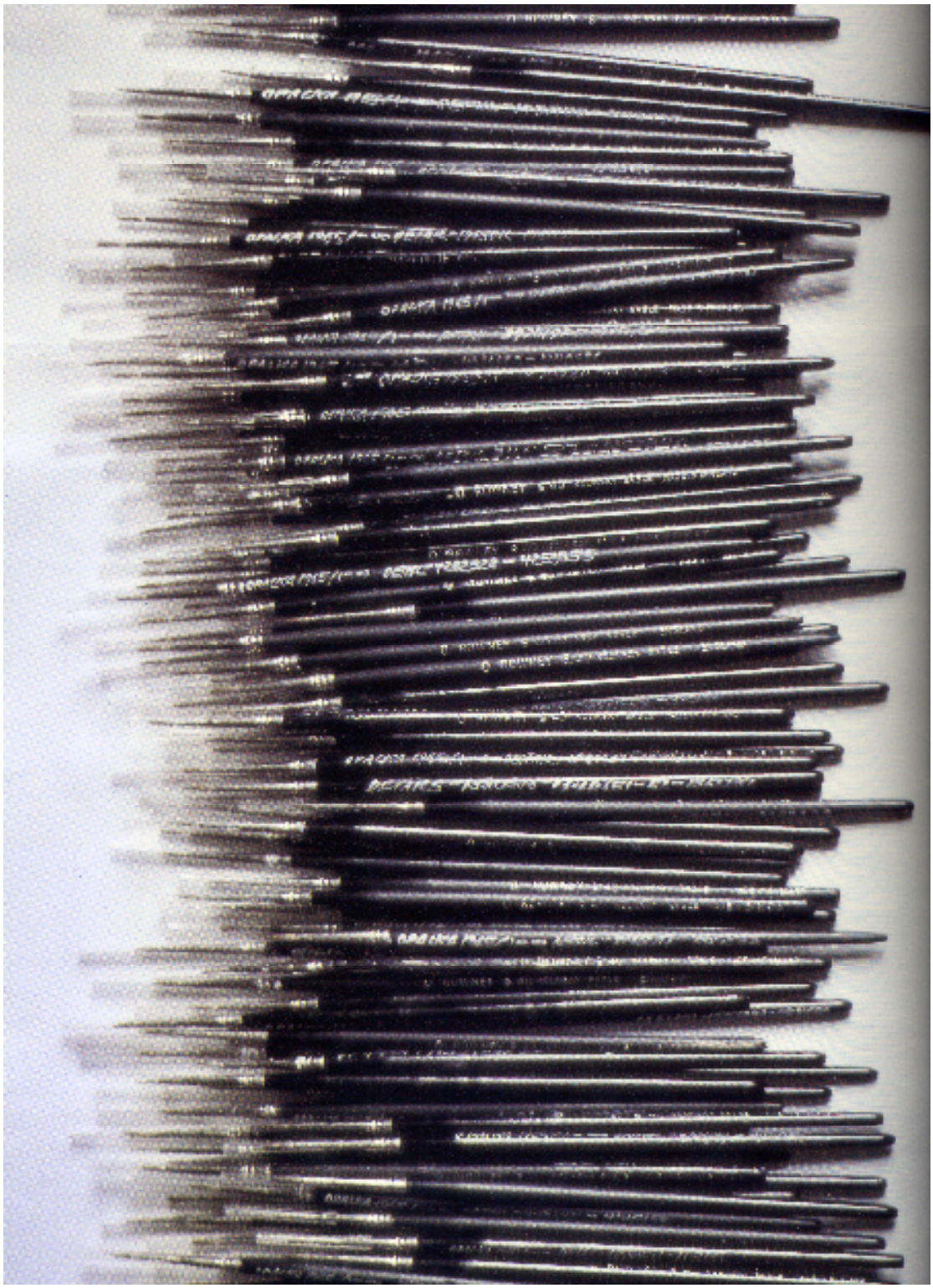
C'est aussi, dans le cadre d'un travail artistique, une forme d'expérimentation, on y revient. Refaire autrement, à la fois dans une démarche heuristique et pour tester les paramètres, est courant chez les artistes. Mais la récurrence est aussi une démarche, voire un système qui génère sa propre dynamique. Elle met en œuvre les formes d'entropie que je recherche, fait surgir des différences dans la répétition du même devenu autre, engendre une *inquiétante étrangeté* qui déporte l'attention de ce qui est montré vers un ailleurs.

Avant d'en examiner les ressorts dans une de mes propres œuvres, je convoquerai un artiste ayant porté la récurrence à son point le plus rigoureux, ce qui nous éclairera sur les enjeux de la notion.

Opalka, programmer la fin

Roman Opalka a poursuivi une œuvre « artistique et conceptuelle »[441] unique, pendant presque cinquante ans, dont l'achèvement a coïncidé avec sa propre fin le 6 août 2011. Cette œuvre s'est constituée à travers différents procédés dont le plus fameux est la peinture des *Détails*, toiles aux dimensions invariables sur lesquelles il a tracé des nombres avec un pinceau numéro zéro, dont il publie une accumulation, ci-après.

[441] Roman Opalka, *Opalka 1965/1 - ∞*, Paris, La Hune, 1992, p. 15.



30 - Pinceaux n° 0 ayant appartenu à Roman Opalka, reproduite dans Roman Opalka, *Opalka 1965/1* - ∞, Paris, La Hune, 1992, p. 146.

En contrepartie de ces invariants, la suite infinie des nombres (depuis le numéro 1 tracé en 1965) et le contraste de plus en plus faible entre tracé et fond (à l'origine respectivement blanc et noir, ce dernier étant depuis 1972 augmenté d'une proportion de blanc) qui devait aboutir, il l'espèrait selon un calcul terrifiant, à une écriture blanc sur blanc, ce qui arriva dès 2008, puis à plus d'écriture du tout.

Le 6 août 2011, l'achèvement de cette œuvre est survenu, et le dernier nombre qu'il ait jamais inscrit est heureusement pour lui, très grand : 5 607 249[442]. Opalka a donc figuré le temps, en inscrivant dans son œuvre sa propre vie et son irrémédiable fuite : « Aujourd'hui, [je suis] parvenu avec mon concept de numération à mettre en marche une dynamique unidirectionnelle que nul ne peut plus renverser (…) Ce principe d'irréversibilité ne me permet ni de refaire, ni d'effacer la progression déjà tracée, ni de la *corriger*.[443]»

C'est une mise en œuvre récurrente et programmatique dans laquelle l'auteur se refuse à tout choix divergeant, toute élimination ou changement de procédure. Aussi récurrente que possible, elle tient autant du rituel que d'une démarche calculée qui ne dépend plus de lui : seul le temps fait son œuvre sur ses photos, seul le système décimal et son programme de contraste impose ses variations sur les toiles. Pas de reprise au sens de retour en arrière n'est possible dans un travail où les procédures ne sont pourtant que reprises, réitérations.

Il existe un aspect programmatique aussi dans mon travail sur lequel nous reviendrons, mais loin d'être le seul impératif qui préside à l'accomplissement de l'œuvre, il permet de pousser à l'extrême le processus entropique engagé en amont. La récurrence, néanmoins, est très présente. Dans les lignes qui suivent nous allons tenter de développer les enjeux de la récurrence, liés de façon évidente au *medium* vidéo mais aussi à l'usage que j'en fais et que permet le numérique. Le chapitre suivant analysera les effets temporels mis en œuvre, voyons d'abord ceux de la récurrence.

Pour cela nous prendrons appui sur une autre de mes productions vidéo datant de 2005. Elle présente un aspect graphique qui m'a suggéré son titre, *Repentirs*. À l'époque j'ai aussi écrit un texte d'une quarantaine de pages sur la notion de repentir, déplacée du champ du dessin et de son acception ancienne de faute, vers le champ de la vidéo numérique à propos de cette œuvre.

---

[442] Le site officiel de Roman Opalka mentionne : Le 6 août 2011, Roman Opalka a achevé son œuvre: "le fini défini par le non fini" http://www.opalka1965.com/fr/index_fr.php, page consultée le 11 août 2012.
[443] Roman Opalka, *Opalka 1965/1 – ∞*,*op. cit.,* p. 38.

Le repentir, déployé ainsi, loin d'être anachronique et hétérogène, se révélait pouvoir être très opératoire dans un sens métaphorique pour ce travail et l'ensemble de mes recherches. Je reprendrai ici simplement certains éléments signifiants de ce texte afin d'en transposer les affinités avec à la récurrence.

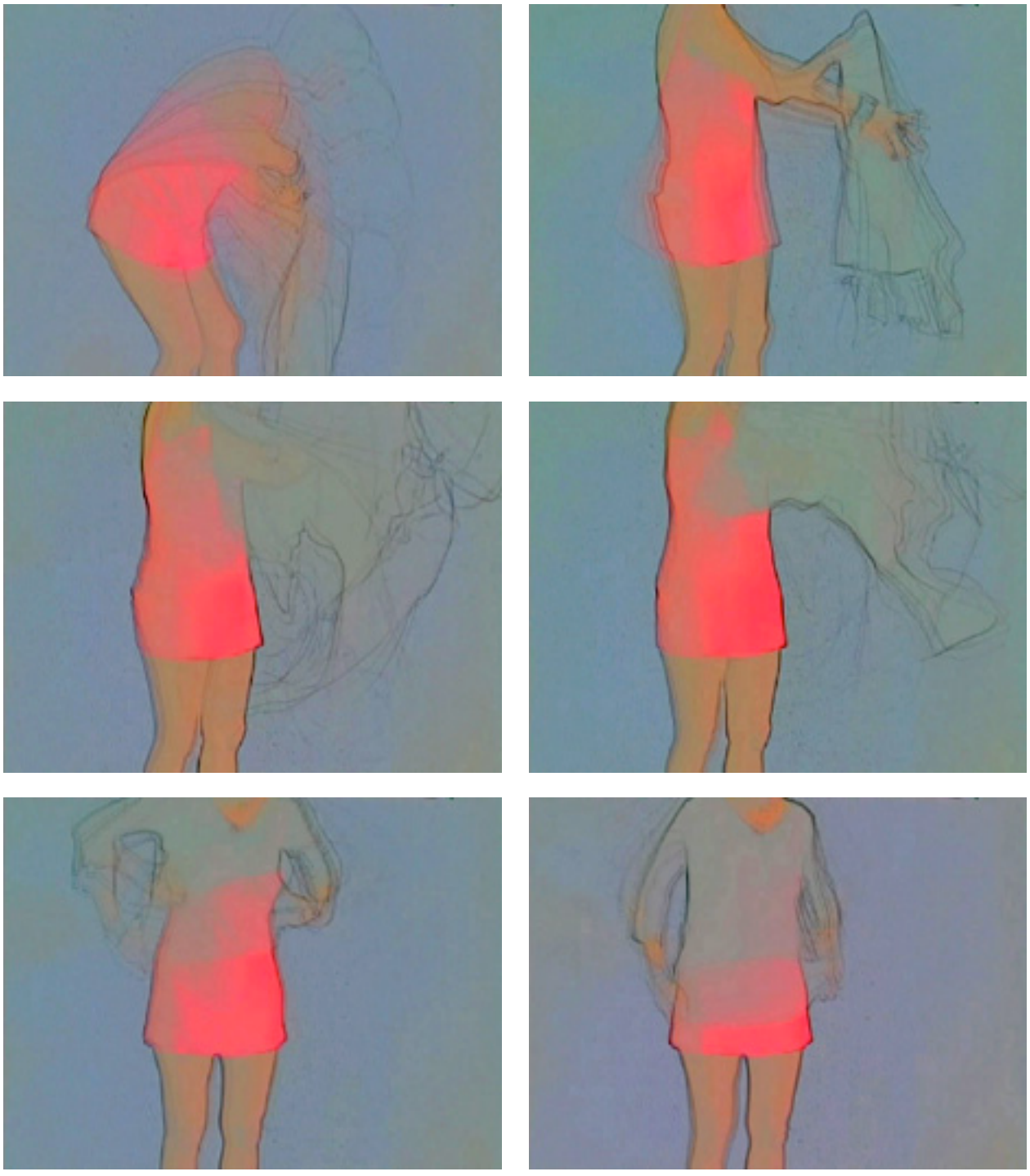
Son sens ultime est de mettre le spectateur face à autre chose que ce qui donné à voir en première lecture : elle fonctionne comme chez Warhol, lorsqu'il répète une image, mais autrement. Par exemple dans la série des *Car disasters* de Warhol (1979-80), l'image identique répétée est néanmoins toujours autre du fait de la mise en couleur aléatoire de la matrice sérigraphique. Face à une de ces œuvres, on a le sentiment, en passant d'une image à l'autre, que le temps n'avance pas.

Le drame mis en scène est obstinément tel qu'à la première image, rien n'évolue, il est donné une fois pour toutes sous la forme d'une image prise dans les journaux, les variantes entre les images tiennent seulement à la coloration, à la pression ou la quantité d'encre. De la même façon, dans *Repentirs* la séquence de base est reprise tout au long du film. Néanmoins, elle dissemble.

Chez Warhol l'attention à l'événement porté par l'image est déportée sur la façon dont cette image se donne à voir : ici ou là, l'encre bave et déborde, par endroits elle est manquante, rappelant avant tout que ces images sont issues de journaux dont elles reprennent l'apparence et rappellent leur techniques de production, une impression en grand nombre, rapide et peu coûteuse, car destinés à la consommation.
Dans mon travail le même phénomène se produit, dès lors que l'on comprend qu'il n'y a pas de narration à échafauder dans le déroulement du film, on déporte l'attention aux changements dans l'image.

Commençons par une simple description de l'œuvre, qui permettra de faire émerger ses enjeux propres, pour ensuite examiner la récurrence dans l'ensemble de mon travail.

Repentirs, est constitué à partir d'une très courte séquence de *Valse*, déjà évoqué. L'action représentée est donc la même, elle rend visible un acte banal et quotidien d'habillage. Mais cet embrayeur de fiction auquel le spectateur va tout d'abord s'accrocher tourne court : la même action répétée devient absurde et vaine. Cette répétition de l'action alors que le spectateur en attend une autre focalise justement sur elle-même. On pourrait penser que son mode déceptif perçu d'emblée est l'unique sens du film, l'attente de quelque évènement qui n'arrive jamais.



VIII - *REPENTIRS*, vidéo numérique projetée, 5’ 26’’, en boucle, 2005.

Mais l'on distingue vite que pour être ressemblants, les plans successifs ne sont pour autant pas semblables. Cette figure est cernée par un trait qui lui confère une allure de dessin. Celui-ci est d'abord simple, puis se dédouble, enfin se multiplie exponentiellement, jusqu'à la noyer : c'est le quasi-seul événement du film, l'autre étant une lente invasion cyclique du champ par la lumière blanche, qui remet à neuf la surface de projection. Cet éblouissement chronique des plans est ce qui permet, dans la surface redevenue vierge, une nouvelle apparition de la figure revenante.

Le rapport au temps de ce film est paradoxal : comme image mobile, il se déroule dans une temporalité nécessaire pour être appréhendé dans sa totalité, il a un début et une fin. Mais ce déroulement est comme figé : le mouvement est ralenti, l'action réitérée, les gestes gelés par leur dédoublement, leur répétition.
Ce temps est celui de la dilution progressive de la figure : l'entropie qu'elle subit est la diégèse du film. La figure présente une sorte de repentir formel qui finit par la diluer dans sa réitération. La chronologie du film n'est la toile de fond d'aucune narration, mais de cet événement visuel de surface.

La figuration se détache d'un fond sans profondeur de champ, cernée par un tracé noir. On peut la dire circonscrite en son lieu, pour se référer à Alberti[444], car ce contour l'englobe et ne la dessine pas dans ses détails internes. Le trait lui assigne un endroit pour la contenir, mais ce corps graphique semble tenter de s'en échapper. Sa matière déborde, se répand au dehors, comme un fluide doucement agité. La couleur, et principalement le rouge, semble flotter, ou même s'évaporer, comme du gaz. Et ce tracé lui-même n'a rien de figé. Le mouvement de bascule ou de rotation de cette figure l'abandonne aux régions qu'elle quitte, mais il se reforme derechef et se démultiplie ainsi pour un temps, dans une perpétuelle reprise qui lutte avec son effacement chronique. Car il est bien question de temps, pour que ce déploiement soit possible dans un même lieu.

Dans le champ du dessin, un trait redoublé s'assimile le plus souvent à ce que l'on nomme *repentir*. Mais dans un dessin, espace unique et fixe en deux dimensions, le repentir qui dédouble les figures introduit du temps et du mouvement, creuse l'espace. Il me semble que c'est au procès inverse que l'on assiste ici, s'agissant de vidéo et non de dessin : la reprise des traces opère une sédimentation de la figure, un ralentissement de ses mouvements qui s'indifférencient dans le fond.

---

[444] « Puisque le peintre s'efforce de représenter les choses visibles, notons de quelle façon elles se présententent à sa vue. Tout d'abord, lorsque nous regardons quelque chose, nous voyons que c'est une chose qui occupe un lieu. De fait le peintre circonscrira ce lieu et appellera cette manière de tracer le contour du nom approprié de circonscription » Léon Battista Alberti, *De la peinture,* op. cit., p. 146.

Bien qu'échappant à son contour linéaire, elle semble plus se déverser en son dehors, de manière presqu'aléatoire, que se projeter entière dans un geste prémédité ou attendu. Son élan la fait imploser et non se déplacer ailleurs. On assiste, comme hypnotisés, à un arrêt qui se décline en micro-événements dans la matière flottante et dans la ligne qui toujours s'efface. Non un arrêt sur image, car elle continue de se mouvoir, mais un gel de l'action corporelle, de la chorégraphie du vêtement.

Dans ce travail, et c'est le propre du film, le temps occupe le même espace, contrairement au chronophotographies d'Étienne-Jules Marey, mais de la même façon que les futuristes ou par Duchamp dans le *Nu descendant un escalier* (1912). À propos de cette œuvre, il explique très clairement que « c'était une décomposition formelle. L'objet est complètement étendu, élastisé. Les lignes se suivent parallèlement en changeant doucement pour former le mouvement ou la forme en question[445].» Et cette description, quoique l'intention ne soit pas la même, pourrait parfaitement s'appliquer à nombre de figures des dessins repentis.

Hubert Damisch convoque la parenté du terme *repentir* avec le futurisme, qui introduit le mouvement, et donc le temps, dans l'espace fixe et unitaire du tableau : « Du "repentir", seul subsiste le procédé, mais étendu, porté à la limite, généralisé, et lui-même -si j'ose dire -, *déplacé*. »[446]

Là où les futuristes affrontaient l'énigme de faire surgir un mouvement de corps dans la planéité et la fixité du tableau et débouchaient, afin de le suggérer, sur une multiplication des lignes de la figure, l'image mobile, elle, procède d'emblée dans le mouvement. Mais dans la rémanence de l'instant d'avant qui demeure ainsi quelque temps, l'image se dissout dans son propre mouvement en surenchère, entraînant la dilution de la figure, par l'occupation d'un même espace.

Le mouvement qui se déploie dans le temps en vidéo est ici, à l'inverse, sédimenté, figé. La figure en surimpression est engluée et comme défaite dans les strates de son apparition, forme et contour réitérés. L'illusion cinétique des dessins repentis devient ici une illusion de la stase : c'est l'arrêt du mouvement qui est provoqué par la double opération de ralentissement et de rémanence de ses traces en un même endroit.

[445] Janis Mink, *Duchamp*, Taschen, Cologne, 1995, p. 27.
[446] Hubert Damisch, *Repentirs*, sous la dir. de Françoise Viatte, Paris, RMN, 1991. p. 52.

On pourrait parler, en assymétrie avec le propos de Duchamp, de surcomposition formelle, qui a pour effet, poussé ici jusqu'à sa limite, la dissolution de la forme d'origine, le corps : celui-ci est comme ancré dans le lieu de son apparition, malgré son évanouissement épisodique dans la lumière, il s'absorbe dans son propre développement et s'enveloppe de lui-même, disparaît à force d'apparaître.

Le montage est constitué de la répétition, quoiqu'autre, d'un même plan, lequel subit progressivement un traitement en surenchère. Le processus est exponentiel. Il constitue la diégèse du film, construit ainsi : le plan de base est dupliqué, puis ce même plan avec un traitement, dupliqué, puis traité à nouveau, etc. Cela implique un traitement sur le traitement, ce qui est bien différent d'un traitement qui serait en simple accroissement. Ici la mise en abîme produit un effet plus désastreux sur les lignes et les surfaces : déjà dédoublées, elles se partagent à nouveau en chaque point. Déjà minée, cette *circonscriptio* ne parvient plus à jouer son rôle.

Graduellement, jusqu'à un état limite où l'image se pixelise et la figuration se délite par ce traitement ajouté à lui-même, le corps graphique se noie dans les traces de sa propre émergence. Mais entre le trait unique, précis, non dédoublé, du plan de base placé au début, et cette fin où, multiplié convulsivement, il a perdu de sa force en même temps que sa teinte et son épaisseur, comme effacé par lui-même, s'étagent toute une série d'états intermédiaires où la ligne qui surgit et s'évanouit danse. L'action répétée et familière devient absurde et vaine dans ce montage syncopé de la répétition, quoique dans la différence, d'un habillage toujours recommencé.

À cette absence de narration se substitue un autre sens : le mouvement de la ligne, à l'instar des flammes dans l'âtre auxquelles Duchamp se référait[447], happe et concentre le regard, tout en permettant de déplacer la pensée sur autre chose.

Les rapports d'espace et de temps inhérents au *medium* sont ici mis en tension : dénégation du déploiement spatial de la figure qui s'incruste comme en elle-même, dénégation du temps par la réitération du plan.
Ce phénomène agit là comme les répétitions pseudo-séquentielles d'une même photographie par Warhol déjà évoquées : *Atomic bomb*, (1965), par exemple, propose la même image répétée qui se présente comme une série de photogrammes.

[447] À propos de *Roue de bicyclette, 1913*, Duchamp dit : « J'aimais la regarde tourner, comme j'aime regarder les flammes dansant dans la cheminée. », cité dans Janis Mink, *Duchamp*, op. cit., p. 49.

Mais au lieu de déployer le temps, elle provoque un suspens du temps et nous oblige à faire face à cette arme de destruction massive d'une étrange beauté, dans une répétition absurde qui ajoute au tragique. La désagrégation de l'image, traitée par une indifférentiation graduelle des couleurs de la forme et du fond jusqu'à la disparition du champignon atomique dans la dernière série, laisse place au noir seul, à peine percé de rouge. Le format qui se réduit peu à peu accompagne cette déréliction, dont le rythme se précipite avec l'augmentation du nombre d'images : plus nombreuses elles sont, moins on reconnaît l'image que l'on sait pourtant être la même. Cet ensemble de traitements qui détruisent ce qui fait image dans *Atomic bomb* a de nombreuses connivences avec mon travail. Dans *Repentirs*, outre cette sorte d'arrêt temporel en lieu et place d'un déploiement que le spectateur attend, la récurrence du tracé sur lui-même, du plan qui revient sans cesse déporte la compréhension sur autre chose que la narration minime. Cette sorte de pli réitéré dont le film est porteur induit une interrogation du spectateur, ou peut-être une hypnose selon l'attention qu'il porte aux micro-événements dans l'image.

Le film est aussi périodiquement envahi par la lumière, et cet éblouissement efface le corps. Il s'agit d'un éclaircissement à outrance du champ, associé à de classiques fondus au blanc. Chacun a sa propre dynamique et les séquences, traitées au cas par cas, n'ont pas subi un traitement automatique qu'il aurait été simple de mettre en œuvre. Comme il s'agit de proposer à voir, en une sorte d'anti-spectacle, récurrent par ailleurs dans mon travail, non une action mais l'événement infime qui se produit dans l'image, et que la figuration et ses actes ne sont pas les lieux de la diégèse, cet aveuglement est aléatoire. Il remet à neuf la surface de déploiement. Comme une ardoise magique[448] qui produit une surface vierge d'un simple geste de décollement de la surface d'inscription, l'image se redonne cette virginité temporaire et revenante. Cet éblouissement agit comme une remise en réserve de la surface, dans une économie temporelle et non seulement spatiale.

La réserve est comme le repentir, un terme ancré au domaine du dessin, et c'est par extension que l'on peut parler de réserve en vidéo ou au cinéma. Françoise Viatte souligne la relation de la réserve au temps, à l'inachèvement, la part faite au blanc du support comme suspens ou suspension : « coupant d'une incise le développement d'une composition afin d'en retarder l'énoncé »[449], tissant ici une analogie avec la littérature, par déplacement du champ, là aussi.

---

[448] L'analogie avec le *Wunderblock*, bloc-notes magique de Freud ne sera pas développée, quoiqu'elle soit très évidente.
[449] Françoise Viatte, *Réserves, les suspens du dessin*, Paris, R.M.N., 1991, p. 22, citant Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, P.U.F., 1961, p. 1109.

Bien que procédant à l'inverse du repentir qui surcharge, les zones réservées partagent souvent avec les tracés repentis l'espace d'une même feuille, espace dilaté, immobile, ouvert sur l'avenir ou au contraire contracté sur l'entrelacs mouvant du passé de la figure. Ici la surface revient à l'état originel de la projection, en attente du film comme l'écran au cinéma quand la séance n'a pas commencé. Mais on finit par deviner ce qui va suivre, et par projeter mentalement les images à venir, et l'on croit voir ici ou là une bribe de rouge, un fragment de ligne.

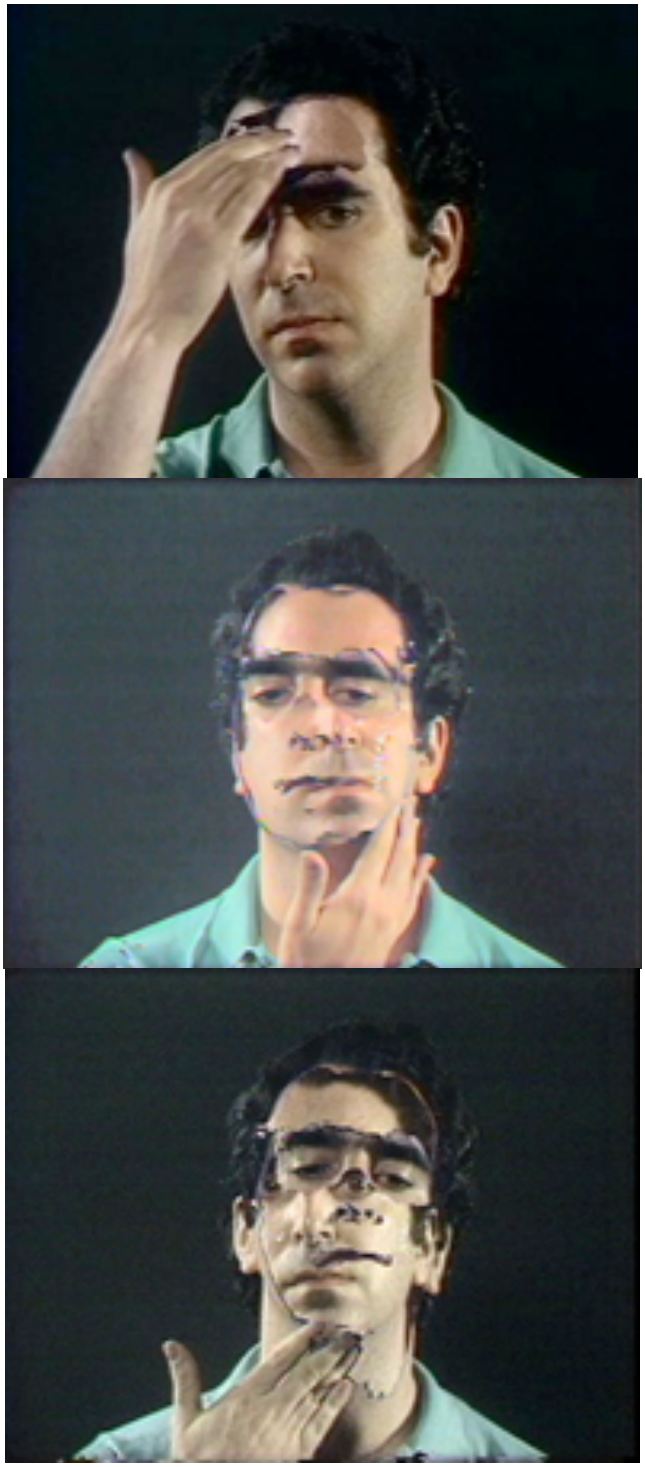
La récurrence, ici rapprochée du repentir, est une constante de mon travail. Elle instaure, comme le repentir, la diversité des possibles de l'œuvre ou de la forme, le caractère erratique, heuristique du procédé. Elle déploie autrement le mouvement de la figure.
Elle permet la lisibilité du processus, sur lequel ce chapitre se penche. Elle interroge sur l'intentionalité, la subjectivité décelables dans le résultat, que nous examinerons plus loin. Elle ouvre une pluralité de sens, rend visible la tension du projet et du trajet.

Mais ce que la récurrence instaure aussi, c'est une pelote de différents temps entremêlés, voyons ce qu'il en est.

2- Effets de temps

Outre cette récurrence qui met le spectateur face au retour du même instant altéré, chaque séquence refilmée et répétée au sein du montage est composée elle aussi de temporalités disjointes et mixtes.
Avant d'en examiner la teneur et les effets sémantiques, je convoquerai une œuvre majeure qui appartient aux premiers temps de la vidéo utilisée comme *medium* : la deuxième des *Three Transitions*, 1973, de Peter Campus, ci-après.

Le processus de cette œuvre est très simple, mais son impact est fort : on voit l'artiste s'enduire le visage de son propre visage, procès poétique inouï auquel on assiste grâce à celui, technique, cette fois, du bleu d'incrustation. La crème bleue joue le rôle de réserve, au sens que la technique du dessin donne à ce terme. Ce n'est que dans un deuxième temps que la couleur bleue sera remplacée, grâce un ordre simple donné à la machine, par les images : ici, le visage de Campus lui-même.



31 - Peter Campus, *Three Transitions*, 1973, 4’ 53’’, couleur, son.



32 - Maître de la légende de Ste Barbe, *Légende de Sainte Barbe*, fin XVe,
Huile sur panneau de chêne, 73,5 x 124,5 cm,
Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Le procédé induit une double temporalité comme *écrasée* dans un instant unique, celui du geste de sa main sur son visage. Au-delà du sentiment d'*inquiétante étrangeté* que ce manège produit, il faut souligner l'effacement de l'espace par le temps revenant.

Procédant à l'exact inverse de la perspective qui creuse l'espace pour déployer le temps, dans une coïncidence des deux, ici, le temps se surinscrit en déchirant l'espace, de façon beaucoup plus proche du cubisme que de tout le cinéma, finalement. La peinture devait user de subterfuges pour introduire du temps dans l'œuvre, comme dans ces panneaux relatant la légende de Ste Barbe où les séquences occupent différentes parties de l'espace figuré. Le peintre ici remplit l'espace avec du temps, alors que Campus efface l'espace par le temps.

Mes films n'utilisent ni incrustation, ni superposition, ni découpe. Pourtant, la notion de temps y fait l'objet d'une construction singulière qui mérite que l'on s'y arrête quelque peu. Une sorte de *matière-image* en découle, qui se surajoute à elle-même.

Analepses, 2012, temps mêlés

Prenons appui, pour dérouler ces points, sur une œuvre récente, crée à l'occasion d'une exposition collective[450] sur une thématique commune dont chacun était invité à se saisir à sa manière.

Analepses est une projection vidéo d'environ 6 mn, muette, présentée en exacte plongée verticale sur une toile disposée au sol. Le rectangle de la toile aux dimensions anthropomorphes, reçoit la projection à l'échelle un, en taille réelle. Ce film à l'échelle d'un lit reçoit justement un personnage féminin qui se couche, s'installe dans les draps, ferme les yeux ; puis se réveille, s'assied, enfin sort de son lit, puis du champ. Ces deux actions très brèves de la première séquence sont entrecoupées de fondus, puis se réitèrent plusieurs fois, avec des changements progressifs, mais radicaux. Le champ de la projection offre des teintes douces, des roses-orangés, des bleus pâles, des blancs et des textures soyeuses, confortables. Projetée dans une relative obscurité, l'œuvre semble creuser le sol et l'occuper comme une piscine ou un bassin. Quelque chose coule en effet, dans ce film, s'écoule.

[450] Exposition collective et colloque, catalogue *Figures du sommeil*, du 24/03 au 06/05/2012, Galerie municipale de Vitry/Seine.



X - *ANALEPSES*, vidéo numérique projetée au sol, 5’ 02’’ en boucle, 2012

Nul besoin désormais d'y insister, on aura compris que cette narration comme les précédentes n'est que le fond sur lequel un travail de l'image va venir s'inscrire, pour la miner évidemment. La jeune femme qui se couche, s'installe puis après une ellipse se réveille et se lève fera ces mêmes actions exactement tout au long du film. Mais l'entropie va gagner la surface de l'image, et la noyer dans sa propre apparition et ses gestes seront les causes de sa déconstruction. Celle-ci est due à des facteurs temporels.

La vidéo, comme le cinéma, procède structurellement à l'enchaînement d'images fixes à une certaine vitesse, pour assurer l'impression de mouvement. Cette illusion est un des fondements de ce type de *medium*, et ils lui restent tous deux, malgré tout, très attachés. Même dans le cas de films non narratifs, comme le cinéma expérimental et surtout la vidéo en ont produit, on ne fait pas l'économie du déploiement temporel. Le temps est donc à la vidéo ce que l'espace du subjectile est à la peinture, un cadre dans lequel elle va se déployer. Mais le temps est aussi un matériau, voyons en quoi.

La construction temporelle de ce montage donne d'abord à voir une chose impossible : un temps revenant. Le temps, donnée inhérente à la vidéo, fait ici l'objet d'un entrelacement singulier de temps différents et de reprises. Mais avant d'étudier la construction temporelle de cette œuvre précise, il faut l'inscrire dans sa technique, celle de l'image mobile, pour en relever les éléments poïétiques signifiants.

Dans un ouvrage sur la tendance à la migration du cinéma des salles obscures à son exposition au musée, Dominique Païni reprend « une idée (…) pourtant râbachée, mais jamais suffisamment remise sur le métier : le cinéma est cet art dont les récits et les images se constituent dans des temporalités conjuguées ; celle, objective, de la durée du film, celle, imaginaire, de la fiction, celle illusoire, que le spectateur intériorise.[451]»

Ces trois temps bien distincts se tressent dans toute œuvre filmique, cinéma ou vidéo, y compris quand la narration est minime. Lorsque le spectateur perçoit l'œuvre, il est en présence de cette temporalité mixte. Il accorde nécessairement de son temps à lui, nécessaire à la visualisation de l'œuvre. Mais il perçoit un temps complètement subjectif, et s'agissant d'œuvres non narratives, celui-ci est très variable : certains se laissent emporter par les micro-événements qui se produisent à l'écran, se délectant de sa dégradation ; d'autres se lassent très vite de l'absence de récit.

[451] Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée,* Paris, Cahiers du cinéma, 2002, pp. 12-13.

Ce temps ne peut être imposé au spectateur, il faut qu'il consente à le donner. C'est ce que l'on fait en allant au cinéma. Ce temps commence dès que l'on entre dans la salle obscure, alors que l'on attend que la projection commence et bien sûr se poursuit pendant le film. Barthes a témoigné du fait que cette attente et les éléments périphériques du film sont une deuxième fascination, qui lui permet de « décoller » du miroir qu'est le film dans sa diégèse et son pouvoir illusionniste : « (…) je complique une "relation" par une "situation" », écrit-il[452].

Même avant cette visualisation par un spectateur, une œuvre vidéo est un écheveau de temps mêlés. Les opérations classiques du montage sont exécutés en numérique par une simple commande, très rapide grâce aux raccourcis-clavier (telle que couper, copier, déplacer, effacer, dupliquer, coller…) qui recomposent totalement la temporalité du film d'un simple geste de deux doigts. Ellipses dans les scènes, inversions des plans, élimination des coupes non retenues, duplication du même, chaque acte de *poïesis* du montage est une action sur le temps. Le matériau dérushé est un matériau brut, ayant lui-même opéré une coupure temporelle, dont la chronologie sera profondément remaniée au montage : divisions, ellisions, éliminations, inversions, duplications, répétitions. Entre le temps de l'enregistrement et celui du montage se profile donc un temps composite, où le temps est raccourci ou étiré, mis bout-à-bout, coupé, collé, superposé.

Seul le cinéma expérimental ou encore dit "d'auteur" se permet par moments des répétitions de plans. C'est totalement exclu dans le cinéma classique pour éviter une rupture gênante dans le flux narratif. Cette rupture « décolle » le spectateur du miroir filmique imaginaire pour le porter vers la structure réelle qui concerne le montage du film. Dès que l'on est en présence d'une répétition de plans, on se tourne vers les moyens de la composition à l'exclusion ou en même temps que le récit. En d'autres termes, on regarde *la surface plane, les couleurs en un certain ordre assemblées* en plus du *cheval de bataille*, ou en oubliant celui-ci.

Dans la plupart de ses longs métrages, Gus Van Sant utilise un procédé narratif qui présente la même scène sous des angles légèrement ou radicalement différents, produisant ainsi un effet de circuit fermé quant au développement narratif, que ses œuvres mettent à mal. Dans *Last days*[453], par exemple, il réitère graduellement cette procédure. Associée aux cadrages centrés sur les limites de l'espace architectural clos dans lequel les protagonistes évoluent, elle accentue la sensation d'enfermement, ajoute à la détresse, à l'autisme progressif du personnage, à la tragique et inéluctable déréliction qui l'amènent à une forme de suicide.

---

[452] Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, op. cit*., p. 411.
[453] *Last days, l*ong métrage de Gus Van Sant, 97 mn, U.S.A., 2005.



33 - *Gerry*, long métrage de Gus Van Sant, 1h 43, U.S.A., 2004

Gus Van Sant donne plus à voir une introspection des personnages et du même coup, du spectateur, qu'il ne raconte une histoire. Dans *Gerry*[454] notamment, l'intrigue est très minime : les deux protagonistes se perdent dans le désert et on assiste à leur marche. Ce film est une expérience mémorable et étonnante, car malgré la très très faible teneur narrative, on ne s'ennuie jamais.

Van Sant, contre l'idée d'une mise en scène invisible, toujours soumise au récit et au personnage, traite la caméra comme un personnage autonome. Parfois elle se détourne d'eux, et le spectateur est libre de choisir de promener son regard dans le vaste paysage qui apparaît à l'écran. Un des derniers plans est particulièrement étonnant. D'une durée de quinze minutes, ce qui est rare dans les codes de cette industrie, ce long plan-séquence commence dans un noir presque total, et l'on comprend que les deux hommes ont marché toute la nuit. Le spectateur reste focalisé sur leur avancée, pourtant répétitive au possible, sans s'apercevoir de la lente épiphanie du jour, et le plan finit sur une lumière blanche éclatante, le lever du soleil sur le lac salé. Tout semble n'être que répétition du même. Et pourtant, du début à la fin du plan, le paysage a totalement changé, comme à notre insu, très doucement.

Le réalisateur prend à contrepied les habitudes du spectateur en situant l'action non pas au niveau des personnages, mais des évolutions perceptibles dans le décor. Dans ce plan et plus généralement dans les films de Van Sant, il y a un effet hypnotique paradoxal, car il libère la pensée du spectateur qui se reporte dès lors sur autre chose. Il permet par moments une réflexion profonde sur ce que le film dit ou ne dit pas, métaphorise, enclenche, ou sur les échelles de plan et leur jeu. Dans *Gerry*, comme on le voit sur les images ci-après, le désert autorise un panel énorme dans l'échelle des plans, et il semble jouer avec tous, promenant parfois les deux hommes sur les bords de l'image ou leur donnant parfois l'aspect de fourmis ou au contraire, les rapprochant de nous par un gros plan sur leurs yeux. Avec lui, les moyens de la narration sont mis au même plan que la narration elle-même, et loin de gâcher le plaisir, cette visibilité des choix esthétiques de l'auteur l'augmente.

Dans mon travail, les plans répétés reviennent cycliquement, mais toujours traités différemment. Mais en vidéo, le temps est une matière que l'on travaille. Dès lors que ces images sont répétées et traitées en surenchère ou en abîme au sein du montage, cette tresse temporelle se complexifie. Aux temps réel, diégétique et subjectif déjà relevés, se surajoutent ces temps revenants dûs à la reprise. Mais dans cette œuvre, d'autres dimensions du temps interviennent.

---

[454] *Gerry*, long métrage de Gus Van Sant, 1h 43, U.S.A., 2004

D'abord le temps du montage est ralenti, c'est pour ainsi dire un temps élastisé. Comme *24 hours Psycho*, 1993, de Douglas Gordon, qui projette le film *Psychose* d'Hitchcock de façon à ce qu'il coïncide avec son temps diégétique, le film extrêmement ralenti semble englué dans son propre mouvement. On décèle dans cette œuvre sur l'œuvre, écrit Philippe Dubois, « des révélations dans les images que l'on croyait connaître par cœur et que l'on redécouvre comme si on ne les avait jamais vues[455]. »

Outre ce ralenti, j'ai procédé ensuite à une opération d'interpolation d'images qui gagne peu à peu les séquences successives, les débordant pour imposer graduellement ce temps qui n'existe pas. En effet, techniquement le film augmente peu à peu sa durée par des images ajoutées qui n'ont jamais été enregistrées, mais sont inventées par le logiciel en fonction des autres, indicielles cette fois.

Voyons comment ce film est conçu plus en détails.

La première opération temporelle consiste à tourner les rushes. D'emblée, il y a coupure dans le continuum temporel réel comme la photographie peut le faire, mais avec la spécificité de l'image mobile qui prend 25 images par secondes. Mais même si cette fréquence est suffisante pour donner l'illusion d'optique du mouvement, elle est une convention des appareils qui s'adressent à notre vision et notre cerveau et comptent sur eux pour tomber dans le panneau.

Il y a coupure également car j'ai demandé au modèle de refaire l'action des dizaines de fois, pour ne filmer finalement que par moments. Il fallait qu'elle s'appropie les mouvements du lever et du coucher, je trouvais toujours qu'elle les faisait trop vite. Par ailleurs la caméra suspendue au plafond était parfois mal positionnée. Il a donc fallu reprendre la scène, la filmer par morceaux. Le temps diégétique du film commence dès la prise, mais de nombreux choix possibles sont abandonnés là. Tout montage filmique est porteur d'une continuité diégétique issue d'une discontinuité à la prise, c'est ce que l'illusionnisme du cinéma réalise.

Pendant la visualisation de ces rushes, une sélection seulement est importée dans le logiciel de montage. Eu égard au poids des vidéos on n'importe jamais tous les rushes que l'on tourne. Et même parmi ces ruhes importés, les chutes sont beaucoup plus nombreuses que les plans conservés, ici, de très courte durée.

[455] Philippe Dubois, « L'état vidéo, une forme qui pense », in *Vidéo topiques, op. cit.* p. 51.

L'idée de départ consistait à faire varier ces levers et couchers, je l'ai abandonnée car cela n'apportait rien de plus, au contraire. Il n'était pas question d'étoffer la narration, de focaliser sur autre chose que la dégradation progressive de l'image. La reprise des mêmes plans était la meilleure solution. Une fois agencés ensemble avec de simples cuts, ils formaient une courte séquence de 7 ou 8 plans très brefs.

Invention d'images

Puis venait le ralenti, ici très important, qui allonge considérablement la séquence, c'est pourquoi elle doit être très courte au départ. Mais avec 25 images par seconde comme base, un extrême ralenti la rend très saccadée car il la porte à une fréquence insuffisante pour rendre l'illusion du mouvement. Quoique les saccades puissent aller dans le sens de la déperdition que je recherche, j'ai déjà retenu ce type de perte dans *X-S*. Ici je souhaitais jouer avec d'autres opérations temporelles.

Une fois ralentie, j'ai donc exporté la première séquence en commandant au logiciel une cadence d'images supérieure à celle qu'il possède dans le montage : le film défilait initialement au rythme ordinaire, celui de la prise, de 25 ips, je lui en demandai 60. Demander au logiciel de rendre 60 ips alors qu'il n'en possède que 25, c'est forcément lui demander d'inventer des images. Il y a plusieurs fonctions pour travailler la temporalité d'une vidéo, selons les différents logiciels (*Final cut pro, After Effects, Première…)* que j'utilise, elles se nomment *mappage temporel,* balayage temporel, déformation temporelle, écho, différence temporelle, interpolation d'images, etc. Cette dernière fonction sert pour les ralentis extrêmes ou plus fréquemment pour fluidifier une animation. Elle permet de générer les images qui manquent de façon à rendre un mouvement naturel pour une animation sans avoir à créer de toutes pièces chaque étape. Le logiciel copie et exécute un *morphing* sur les images contigues.

Pour que ce soit invisible, il faut procéder par étapes (ou par « groupes ») de façon à générer une seule image entre deux prises sur le réel, quitte à recommencer ensuite l'opération. Ici, j'utilise cette commande de façon exagérée, à rebours de son usage recommandé dans les tutoriels : il y a trop de différence entre 25 et 60 pour que la génération des images manquantes soit invisible. J'ai complexifié la proposition en jouant sur d'autres effets de temps comme les échos temporels, qui "retardent" le déploiement du mouvement en conservant quelque chose de l'image dans la suivante.

Aussi, lorsqu'il invente ces images et qu'elles s'agencent ensemble, il se produit un effet de *lag* comparable à ceux que j'ai saisis dans le flux télévisuel. Une forme de surgissement de l'image suivante au cœur de l'image présente. Cette opération crée un décalage à peine perceptible dans la première séquence, mais il est ensuite remis en œuvre sur lui-même. Puisque le logiciel génère les images en fonction de ce que le film lui fournit et non *ex-nihilo*, les *lags* de la première séquence se trouvent donc amplifiés dans la deuxième, encore plus ensuite, davantage encore après, etc.

L'ensemble du processus est programmatique, même s'il est bien plus complexe que d'appuyer sur un bouton car il m'a fallu de très nombreux essais. Ce phénomène d'entropie a pour effet de démultiplier la figure et de la brouiller dans sa propre apparition. À la dernière séquence, la résurgence des images passées mêlées aux images à venir donnent l'impression que le film est en *bug*, qu'il n'avance plus, alors que tout est en mouvement, alors même que tout est mouvement dans l'image.

Outre ce temps de l'œuvre, le temps diégétique revenant, la temporalité composite dans l'œuvre brouille les pistes d'une chronologie linéaire et on assiste à un retour du temps, par la réitération des séquences. L'interpolation d'images, au contraire, anticipe sur l'image suivante et mêle les temporalités.

Ralenti

Dans *Analepses* de nombreux plans ont été supprimés, car le ralenti s'est imposé d'emblée. Il s'agissait aussi de l'accentuer au fur et à mesure du film, si bien que la séquence initiale s'est trouvée être très courte, pour parvenir à un ralenti très important sans dépasser les 6 mn. Cette durée de 6 ou 7 mn est déjà un temps considérable pour un spectateur face à une œuvre, bien plus important que celui consacré à une peinture, et mon travail gagne à être vu en totalité pour prendre tout son sens.

Walter Benjamin écrit que « (…) le ralenti ne met pas simplement en relief des formes de mouvements que nous connaissons déjà, mais il découvre en elles d'autres formes, parfaitement inconnues (…)[456] », il cite Rudolf Arnheim, pour qui les mouvements ralentis sont *singulièrement glissants, aériens, surnaturels*[457].
Ce que le ralenti fait apparaître, dans ce lent défilement, c'est précisément des micro-évènements dans le mouvement, qui ruinent la narration, obligeant à focaliser sur la présence seule.

[456] Walter Bejamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, p. 62.
[457] *Ibidem*, p. 62.

Il revient très exactement à « dédramatiser l'affect produit par le réel dans l'ordre de l'imaginaire et en surdramatiser la représentation dans l'ordre du symbolique[458]», comme le ralenti télévisuel auquel cette lumineuse formule se réfère.

Cette figuration relève plutôt d'une apparition que d'une apparence. Marcel Duchamp distinguait les deux : l'apparence comme un ensemble de données sensorielles, physiques. L'apparition « est le moule[459]», écrit-il, ce que l'on peut comprendre par son procédé de formation. C'est sur cela que l'effilochage de cette figuration focalise, mais plus qu'en cours de formation, le procédé est en destruction par une lente entropie. Car la dégradation, une fois lancée, est irrémédiable. L'invention des images intermédiaires par le logiciel produit des effets de dégradation en surenchère sur toute l'image, parfois de façon surprenante.

Matériau

Si l'on accepte de rapporter la vidéo numérique à une technique artistique au même titre que la peinture ou le modelage, il faut s'interroger sur les matériaux de l'œuvre, les outils qui servent son élaboration, pour repérer ce qui relève de sa poïétique, au sens de Valéry, à savoir les significations afférentes à sa technique dans le sens le plus large du terme, outils, matériaux, gestes.

Le temps est le matériau même de toute œuvre vidéo. On pourrait ici le dire mou, ductile, comme il serait dur, anguleux, tranchant dans un montage vigoureusement rythmé. C'est encore plus flagrant pour *Analepses* qui confronte le spectateur à cet imbroglio de temps hétérogènes. Le ralenti est ce qui déclenche la nécessité de l'interpolation d'images, mais il est aussi un rythme qui invite plus à la contemplation qu'à la compréhension d'une action. Ici notamment, de la chevelure brune qui n'en finit pas de se mouvoir dans l'air en circonvolutions soyeuses.

Le ralenti est une opération agissant sur le défilement des images, il opère donc sur la temporalité du film, ce qui signifie, on l'a vu, sur sa triple durée réelle, subjective et diégétique. Comme travail du temps, le ralenti est ce qui constitue la trame de variation de l'œuvre, ce qui lui confère une plasticité et lui permet d'advenir comme œuvre. Dans le logiciel le temps devient manipulable. L'action qui s'y déroule et le rend visible peut ainsi à loisir s'accélérer ou se ralentir plus ou moins fortement par rapport à son rythme de départ qui est celui de l'enregistrement, soit un encodage conventionnel.

---

[458] Colette et Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Mélon, « Cinéma et vidéo : interpénétrations », in *Vidéo*, sous la dir. de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, *Communications*, Paris, Seuil, 1988, p. 285.
[459] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, [1958], écrits réunis et présentés par M. Sanouillet, Paris, Flammarion, 1994, pp.120-121.

Ralentir ou accélérer l'action d'un plan, c'est lui faire nécessairement quitter cette ressemblance au référent et le transporter dans un univers irréel. Paul Valéry disait que le ralenti était au cinéma ce qu'il y avait de plus irréel, car il donne l'apparence d'un mécanisme à n'importe quel mouvement naturel[460]. Mais le mécanique plaqué sur l'organique est réputé engendrer un effet comique. Or le ralenti dramatise, alors que l'accéléré provoque le rire. Il dramatise car il défait la fluidité, la décompose et nous met face à quelque chose de différent. On ne voit plus un acte en train de se faire et qui trouve ainsi sa logique diégétique, mais une sorte de danse absurde et pourtant magnifique, une forme de chorégraphie.

Plasticité

Dans la première séquence du film, deux actions simultanées s'enchaînent de façon suffisamment rapide pour que le spectateur fasse un lien de cause à effet : le personnage se penche vers son lit pour se préparer à s'y coucher, ce qu'il fait ensuite. Mais dès la deuxième et plus encore ensuite, les actes ralentis ne sont plus perçus que pour eux-mêmes : ils perdent peu à peu, de plus en plus au cours du film, leur raison d'être narrative pour devenir un pur mouvement. Car à certains moments, par le jeu de la surenchère d'interpolation d'images, ce mouvement semble presque complètement détaché de la narration, d'autant qu'elle-même est qu'infime.

Il devient un mouvement d'image plus que du personnage, un mouvement révélant le défilement plus que la narration. Le ralenti provoque cette impression que le temps est une matière malléable, molle, plastique. La plasticité de la vidéo réside surtout dans cette variablilité du rythme et des mouvements.

Mais le ralenti engendre un autre effet notamment sur un corps filmé : il l'érotise, au sens de Bataille, qui développe l'idée que l'érotisme est basé sur une illusion quasi nostalgique de la continuité des êtres en présence, malgré leur isolement comme individus distincts. Une grande proximité avec le spectateur est conférée à ce corps en nuisette ivoire se glissant sous une couette qui a tout d'un nid douillet. Chez Bataille, le désir a aussi partie liée avec la mort et le meurtre. Ce personnage féminin est sporadiquement un gisant, immobile, que nous le voyons d'en haut, comme brusquement échappés de ce corps qui pourrait être le nôtre, à l'instar des expériences de mort imminente relatées par des témoins.

La lenteur des mouvements du corps, en éloignant le sens diégétique de ce mouvement, le déporte ou le reporte sur autre chose.

---

[460] Dominique Païni, *Le temps exposé, op. cit.,* p.99.

Le spectateur se laisse alors aller à la non moins lente observation de ce corps, des micro-événements qui se produisent dans le frottement du drap, du flottement du vêtement, du balancement des cheveux. Il est mené d'une posture d'attente fictionnelle à celle de sa déception. Peu à peu il se détourne de la trame narrative qu'il attendait pour reporter son attention sur ce qui la défait. Le ralenti est un de ces facteurs de déliquescence de la trame narrative, mais il n'est pas le seul. Le sujet refilmé est petit à petit enveloppé de couches successives qui l'éloignent de lui-même. Il est altéré, rendu autre tout en étant le même. Les strates du ralenti, pourtant transparentes, sont à la fois des couches de temps et d'espace qui figent peu à peu la fluidité du mouvement et engluent le personnage dans une gangue de plus en plus épaisse.

Dominique Païni avance que le ralenti donne une sensation de malléabilité du réel : « En effet, la restitution ralentie d'un mouvement accentue la perception de ce qui, dans l'image cinématographique, est en instance de figuration, c'est-à-dire de ce qui pousse et force en elle à l'accession à la figure, mais qui, simultanément, dilate. Le ralenti constitue une latence figurale qui aiguise la tension à la figure, pour reprendre les mots de Louis Marin. En déformant et en dévoilant à la fois la constitution figurative de l'image cinématographique, il appartient à la catégorie des représentations *dépravées*, au sens de Jurgis Baltrusaïtis à propos des perspectives dans son livre consacré aux anamorphoses.[461] »

Baltrusaïtis utilise les notions d'accélération et de ralenti pour définir la perspective dans certains tableaux. Il conclut ce chapitre en disant que « Les perspectives accélérées ou ralenties déforment la nature en la transfigurant[462]. ». La perspective elle-même est paradoxale, car elle déforme les proportions du réel pour en proposer justement une image admise comme conforme au regard, intelligible par le truchement d'une vision monoculaire.

C'est aussi le cas de la notion de « perspective temporelle[463] » commentée par Jean Epstein. Cela semble un pléonasme car la perspective instaurant la profondeur spatiale introduit du même coup le temps du parcours de celle-ci, au plan illusionniste où elle se situe. Mais la perspective, déformation pour viser une illusion d'optique, fonctionne comme le défilement des images dans un film qui procure l'illusion du mouvement.

---

[461] *Ibidem*, p. 99.
[462] Jurgis Baltrusaïtis, *Anamorphoses*, les perspectives dépravées, Paris, Flammarion, 1984, p. 14.
[463] Dominique Païni, *Le temps exposé, op. cit.*, p. 100.

Le travail du temps accéléré ou ralenti est comme une anamorphose, une exagération dans un sens ou dans l'autre qui pourrait à tout moment être rétablie, non en inclinant la tête comme dans *Les Ambassadeurs* mais en interposant un facteur de rétablissement comme pour les anamorphoses aux miroirs : en l'accélérant.

Le ralenti donne à voir les formes corporelles invisibles dans un mouvement perçu dans la vie, il révèle des formes inédites et leur transformation successive que nous ne pouvons appréhender sans ce biais. On a le sentiment, comme les adeptes de la loupe de Daguerre, que l'on accède à ce qui est caché, au mystère de l'accomplissement du mouvement. Mais on n'y accède pas comme Étienne Jules Marey l'a découvert, par une succession d'instants arrêtés, mais dans leur successivité fascinante, leur enchaînement gracieux.

Païni écrit que le ralenti « *détrompe* l'œil, trouble la vraisemblance transparente entre les phases d'un mouvement. En ce sens, le ralenti est une sorte de conscience plastique du défilement filmique ; il affirme ce dernier en tant que phénomène optique pour le spectateur. Le ralenti est donc de l'ordre de l'*aberration*, toujours au sens de Baltrusaïtis, une aberration qui désillusionne (…) le temps se représente illusoirement comme élastique, extensible, plastique et cela confère au réel un état irréel, incertain entre liquide et solide.[464] »

C'est exactement la sensation rendue par les vagues de Thierry Kuntzel (*The Waves*, 2003) que l'interaction du spectateur met en mouvement et fige, lui conférant le statut de démiurge qui commande aux éléments parce qu'il interagit sur l'œuvre. Kuntzel nous donne la possibilité de jouer sur le rythme du film des vagues par nos propres mouvements de corps dans ce dispositif poétique et ludique.

On joue aussi sur la peur enfantine toujours vivace face aux grosses vagues, désormais soumises à notre bon vouloir et que nous affrontons avec délectation en courant vers l'écran. Si l'on se fige, elles se figent aussi, mais elles le font avec un temps d'inertie qui les ralentit jusqu'à l'immobilité, transformant en permanence ce flot liquide en masse visqueuse, puis en pan solide et inversement au gré de nos déplacements.

[464] *Ibidem*, p. 100.

« La viscosité décrit ce à quoi le ralenti contraint le cinéma : tirer le temps vers l'illusion d'une matière, une matière plastique. [465]», écrit encore Païni.

C'est ce qu'Epstein décrivait à propos d'autres vagues au cinéma : « Huit fois ralentie, étalée dans la durée, une vague développe aussi une atmosphère d'envoûtement. La mer change de forme et de substance. Entre l'eau et la glace, entre le liquide et le solide, il se crée une matière nouvelle, un océan de mouvements visqueux, un univers embourbé en lui-même. [466]»

Il faut redire, même si cela va sans dire, que ces transformations ou créations de texture aberrantes ne le sont que par référence à celle usuelle, que nous percevons dans le réel, et que nous attendons dans le film comme un référent absolu. Et il faut aussi rappeler, même cette évidence trop oubliée, que cette perception est celle d'un humain : qui n'a jamais constaté la vitesse d'un moustique que l'on ne parvient pas à attraper, qui ne s'est jamais imaginé à la place du moustique, percevant le geste humain comme d'une lenteur désespérée ?

La relativité de la vitesse est une donnée admise, mais on ne peut que l'évaluer depuis notre point de vue humain et notre perception ordinaire. Le ralenti nous met ainsi face à un monde inaperçu et de ce fait perçu comme non ordinaire, extra-ordinaire, dès lors investi par des sentiments divers : tour à tour dramatisé, érotisé, sublimé.

Il n'est pas indifférent que l'eau toujours en mouvement, souvent trop rapides, soit à ce point fréquemment ralentie dans les œuvres. C'est peut-être pour cela qu'*Analepses* semble montrer l'eau d'un bassin, ou encore par les affinités de la vidéo avec la surface du miroir de Narcisse.

Le ralenti diffère l'accomplissement et le laisse dans une sorte de suspens permanent, non figé mais dont l'écoulement est toujours retardé, rendant sans cesse impossible l'assouvissement fictionnel contenu dans le récit du film. Ce différé ne fait pas que ralentir l'action réaliste, il la déréalise complètement, selon la belle expression d'Epstein il fait « chanceler les ressemblances[467] ». Il ne fait pas basculer l'image dans l'abstraction, mais il la fait tenir dans cet entre-deux : entre abstraction et figuration, entre la fiction embryonnaire et ce qui la défait. Il y a dans ces deux niveaux de déréalisation une interaction permanente qui ajoute à la confusion.

---

[465] *Ibidem,* p. 100.
[466] *Ibidem,* p. 100.
[467] *Ibidem,* p. 101.

Epstein relève le fait que le ralenti fait dépasser le stade animal pour introduire un rythme propre au végétal :

> « le ralenti fait retrouver dans les déploiements du torse, de la nuque, l'élasticité active de la tige ; dans les ondulations de la chevelure, de la crinière agitées par le vent, les balancements de la forêt (…) dans les enroulements et les déroulements des reptiles, le sens spirale de toutes les matières végétales. Plus ralentie encore, toute substance vive retourne à sa viscosité fondamentale (…) enfin, quand il n'y a plus de mouvement visible dans un temps suffisamment étiré, l'homme devient statue, le vivant se confond avec l'inerte (…).[468] »

Dans mon film *Analepses*, le mouvement extrêmement ralenti devient autre, il dissemble, car il ressemble à celui, déjà-vu, de la séquence précédente mais s'en écarte aussi radicalement, comme il écarte le spectateur de la tentation d'étayer le récit sur l'ensemble du film.

Je suis tentée de reprendre le mot de Blanchot : *désœuvrement,* non dans l'acception qu'il lui donne sur le devenir des œuvres à l'ère moderne[469], mais comme qualifiant le travail de défiguration qui opère sur le film dans ce ralenti sur le ralenti. Mais les deux sens pourraient se rejoindre. On peut admettre comme un postulat cette rapide esquisse d'histoire de l'art en trois étapes dont Blanchot parle, la ligne de partage qu'il trace à très gros traits entre le chef-d'œuvre, l'œuvre et l'absence d'œuvre qui fait œuvre, nous n'en discuterons pas ici. Il me semble intéressant de considérer cet *évidement* non comme une perspective historique linéaire, ce qui serait trop schématique, mais comme un mouvement possible, une tendance de l'art contemporain. Nous en reparlerons plus loin.

Ce *désœuvrement* est en tout cas, on l'a vu, un déroulement récurrent dans ma propre pratique, et notamment dans *Analepses*. Il vide l'image de sa substance iconique ou ressemblante pour lui substituer autre chose, une forme d'évidement qui laisse le spectateur face à l'absence programmée de la figure, et par extension métaphorique de lui-même, peut-être.

Le tressage narratif de l'action filmée, encore accessible dans la première séquence, s'épuise vite et se dilue dans la surenchère du film ralenti, augmenté d'images générées par la machine. Cet dégénération progressive de l'image réside dans ce temps infiniment retourné sur lui-même dont la répétition est une des formes d'épuisement.

---

[468] *Ibidem,* p. 101.
[469] « Ainsi le chef d'œuvre a disparu, cédant la place à l'œuvre entendue comme son propre exhaussement ; et l'œuvre à son tour, à l'affirmation de l'œuvre comme non produite, non mise en œuvre, l'expérience du désœuvrement. », Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, [1969], Paris, Gallimard, 2001, p. 594.



X - *ANALEPSES*, vidéo numérique projetée au sol, 5’ 02’’ en boucle, 2012.

Mais cet épuisement intervient tant à la surface de l'image — dans la dilution des couleurs, des formes, l'atténuation des contrastes — que dans l'économie du film et dans son information narrative toujours plus redondante. Séquence après séquence, l'entropie est littéralement irréversible, on ne peut revenir en arrière. Et en assistant à la ruine de l'image en train de se produire, on est peut-être touché soi-même.

Gilles Deleuze traduit magnifiquement l'impression de dissipation que produit l'image mobile : « Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée… L'énergie de l'image est dissipative. L'image finit vite et se dissipe, parce qu'elle est elle-même le moyen "d'en finir". [470]»

La succession d'images du cinéma et de la vidéo me frappe par cet aspect de course folle, ainsi que le processus enclenché, courant vers sa perte de manière irréversible. Au lieu d'être emporté par une narration diégétique, le spectateur *décolle du miroir* selon la belle expression de Barthes, et cette narration réside finalement dans la déconstruction de ce qui fait la figure et son action.

Ce travail de ruine de l'image qui fait l'objet de cette deuxième partie sur la poïésis de l'œuvre a donc été développé selon ses procédures au premier chapitre, puis selon ses processus au second, il nous reste à examiner un autre aspect de ma pratique, l'utilisation des outils et des matériaux de l'œuvre, tourné cette fois vers la façon dont je les utilise, à rebours de leurs usages dédiés. Cet usage instaure une posture critique.
C'est ce que le troisième chapitre, *Usages défectifs des technologies numériques, une posture critique* se propose maintenant d'envisager.

[470] Gilles Deleuze, *L'Épuisé* in *Quad* de Samuel Beckett, Paris, Minuit, 1992, p. 76.

CHAPITRE TROIS - USAGES DÉFECTIFS DES TECHNOLOGIES NUMÉRIQUES : UNE POSTURE CRITIQUE

« Les artistes sont tous des farceurs (…) on peut les remplacer par des machines qui fabriquent même plus promptement. »

Gustave Flaubert, *Catalogue des opinions chic*, Œuvres, tome III, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 100.

L'ensemble de ma pratique artistique est numérique. Dans ce chapitre, il s'agira de comprendre en quoi ce caractère fait sens, ce qu'il implique comme ressorts poïétiques et comme enjeux sémantiques, rapportés au champ artistique et aux théories existantes dans ce champ. Nous commencerons par revenir sur les deux attitudes contradictoires déjà relevées par rapport au numérique. Elles ne sont pas sans rappeler celles que l'apparition de la photographie a aussi provoquées : d'un côté les images numériques sont dotées de pouvoirs immenses, de l'autre, elles sont les plus sujettes à caution. Puis nous chercherons à penser les images numériques dans les paradoxes, les ruptures et les continuités au sein desquels elles évoluent. Enfin nous nous pencherons sur les usages mis en jeu dans mon travail : défectifs, ils instaurent une forme de critique vis-à-vis de ces technologies de pointe.

A/ Penser le numérique

Le corpus théorique relatif au numérique est relativement restreint, s'agissant d'un domaine somme toute récent, mais surtout, en perpétuelle évolution. Cela ne permet pas aux penseurs et philosophes d'avoir le recul nécessaire et une assise stable. Néanmoins quelques spécialistes de la création numérique ont proposé de solides contributions sur lesquelles nous pourrons nous appuyer.

Nous avons aussi abordé brièvement dans un chapitre précédent, les deux attitudes diamétralement opposées face au phénomène numérique usuellement nommé, et à juste titre, révolution. La première est toute en méfiance. Nous avons déjà évoqué les réticences des théoriciens à aborder l'aspect numérique des photographies ou vidéos. Cette méfiance joue sur plusieurs tableaux. L'dée naïve qui consiste à croire que les praticiens du numérique sont des malins ou des paresseux qui n'ont qu'une chose à faire, appuyer sur un bouton, est encore très vivace. Les images elles-mêmes sont parées des pires défauts : tromperies, falsification et perte des qualités de la photographie numérique par rapport à l'argentique sont des griefs récurrents.

La deuxième posture est au contraire toute déférence, fascination, même, et prône, nous l'avons aussi évoqué, la rupture absolue par ce mode d'existence des images. Celle-ci est indéniable dans une certaine mesure, mais prenons le temps d'évaluer jusqu'où cette rupture prévaut, et ce qui demeure commun avec les images précédentes, malgré tout. Pour ouvrir ce chapitre au plus près des enjeux de mon travail artistique, je convoquerai une dernière de mes œuvres vidéo *Partir*, 2005.

1- *Partir*, (2005), figurations numériques

Comme pour les précédents montages vidéos numériques déjà évoqués, ce film présente une narration extrêmement minime : un personnage féminin aux contours flottants apparaît et disparaît lentement du champ, le plus souvent vide de présence. Ses actions sont assez énigmatiques, elle semble aller et venir sans but précis ou dumoins pas essentiel : poser ou déplacer un objet, aller à la fenêtre. Le décor est un intérieur assez étroit, pris en caméra fixe de façon frontale dans un champ symétrique.



IX -*PARTIR*, vidéo numérique projetée, en boucle, 2005.

Deux murs sur les côtés, le mur du fond est troué d'une haute fenêtre. L'espace est limité, et même cette échappée que constitue la fenêtre est déceptive, elle donne sur un autre bâtiment et d'autres fenêtres.

Le spectateur abandonne assez vite la recherche de sens dans le déroulement narratif rendu à la portion congrue, pour se focaliser sur autre chose. Cette succession d'apparitions et de disparitions semble anticiper celle qui attend cette femme, elle n'est là que provisoirement. L'ensemble du cadre dans lequel évolue ce personnage est en perpétuelle mobilité, mais plus encore lors de son intrusion dans l'espace, comme s'il réagissait à sa présence. On a le sentiment qu'il est vivant, qu'il enveloppe la figure, la dilue ou la restitue.

Ce travail focalise sur les limites, et parle d'une impossible échappée du destin, de notre corporéité, de notre fragilité, de notre ordinaire, de cette relation au temps qui use peu à peu. Malgré les multiples tentatives, toujours recommencées, d'y échapper, comme de réapparaître malgré l'effacement, le spectateur est face à cette insistance de la limite. Traitées en vidéo, les limites deviennent fluides, indécises, prises dans le mouvement, mais revenant toujours comme si elles recolonisaient l'espace modifié pour un temps par la figure. Celle-ci semble tenter d'en sortir, mais ne fait que les emmener avec elle. Elle est comme digérée par ces lignes qui la circonscrivent et que sa mobilité altère. Ces limites sont aussi celles, physiques, de l'espace représenté, les murs, la fenêtre qui n'ouvre pas sur l'infini mais au contraire sur d'autres cellules identiques, d'autres fenêtres, un autre mur. Ce sont encore celles, métaphoriques, du quotidien, ce temps qui revient et nous enferme à la fois dans sa répétition et son inexorable fuite : ici convoqué par les séquences répétées et ralenties, les ellipses entre les apparitions de la figure. Ce sont enfin celles du cadrage : fixe comme les caméras de surveillance, la caméra enregistre tout ce qui se produit dans le champ, mais aussi seulement cela. Le hors-champ lui échappe totalement, et la figure aussi, par moments. Ce départ hors-champ de la figure, ajouté à sa dé-figuration et son évanouissement dans l'espace semble tout à la fois être une tentative d'échapper à la contingence, et une disparition plus dramatique.

Le récit du film, bien que non narratif, est celui de sa genèse : le processus reste visible et met en présence d'une perte graduelle, obtenue par une mise en abîme de traitements sur les traitements associés à un éclaircissement progressif du champ qui dilue la figure dans le décor, dans le fond. La lumière joue un rôle singulier dans ce film, elle se conjugue à elle-même de deux façons. Au montage, c'est une lumière d'effet numérique, qui se surajoute à celle du tournage, empreinte de lumière réelle.

C'est cela qui va produire en surenchère ce vascillement permanent du décor, cette liquéfaction du champ. Elle contribue d'abord à l'apparition et la disparition de la figure, puis elle colonise peu à peu l'image jusqu'à la faire disparaître au fil de la chronologie du film.

S'il l'on suit un récit, c'est celui de l'évanouissement progressif de la figure à la surfce de l'image et non dans une intrigue du montage. Au départ le sentiment d'un certain enfermement domine, toute tentative de s'évader semble vaine, pourtant ce personnage va s'en aller, au fil du temps de la vidéo.

Sa disparition est d'abord épisodique, soit qu'elle sorte du champ, soit qu'elle semble s'évaporer. Malgré sa recomposition régulière, le déroulement du film la rend peu à peu aussi évanescente que l'ensemble du décor dont elle n'a pas plus de consistance ni plus de mobilité. Le traitement de l'image est effectué en surenchère, et le temps la dé-figure.

Le choix du noir et blanc permet de donner un aspect graphique et ce caractère non-fini d'un dessin au crayon. Il permet aussi de tenir à distance cette réalité qui a servi de référent aux images, de faire basculer la scène dans le domaine de la représentation et l'imagination, plus que dans celui du documentaire qui guette toujours un enregistrement : il importe de faire décoller le référent. Les contours, à certains endroits linéaires, estompés à d'autres, dominent, alors que les surfaces claires, indifférenciées, semblent sans volume. Le traitement de la lumière les fait vaciller, leur confère une perpétuelle fluctuation qui les brouille. La figure est du même coup flottante, sans consistance, et cycliquement absorbée par le décor dans lequel elle évolue. L'ensemble paraît couler, s'écouler.

L'aspect graphique de cette vidéo est intentionnel et participe d'une dé-réalisation, d'un éloignement iconique du référent que j'explore différemment par ailleurs mais qui est toujours à l'œuvre. Les fonctions du logiciel de traitement de l'image ont été utilisées pour rendre floues certaines zones, le personnage, le décor intérieur et garder la netteté sur quelques éléments, notamment la fenêtre et le balcon, les feuillages des plantes vues à travers ses découpes de fer forgé, les ouvertures de la façade que l'on aperçoit à travers celle-ci. De ce fait, on identifie sans pour autant reconnaître les éléments ambiants, ce qui permet de camper un cadre plus générique qu'anecdotique. Il instaure un lieu de vie banal comme lieu de diégèse du film, mais les précisions qui apparaîtraient sans ce traitement sont ici effacées, gommées. Ne subsiste qu'une ambigüité, qui peut dès lors être investie : une certaine vacuité, qui dit plus qu'un encombrement.

La temporalité du film est le résultat d'une série d'opérations diverses : la première, composant le montage de base, est une alternance de plans habités par une figuration et de plans vides, alternance enchaînée par un fondu. Ajoutées à un traitement de l'image ces transitions rendent la figure fantomatique. Le rythme de cette alternance l'empêche de prendre corps : aussitôt apparue, elle disparaît déjà, sa lente reconstitution ne la reconvoque que pour mieux la dissoudre, à nouveau : elle n'est que spectrale. Le montage de base, composé de très courts plans alternant présence et absence, a subi un traitement de l'image. L'ensemble est ralenti, ce qui, on l'a vu, tend à dramatiser et déréaliser. Ce premier montage a ensuite été dupliqué, les plans mélangés, et cette deuxième série a subi le même traitement en surenchère. Enfin, une troisième génération a été réalisée de la même façon, le tout relié ensuite par des fondus enchaînés qui dissolvent la figure.

Le temps revenant, et même rémanent, hante le film, possédé et habité lui-même par le retour du même devenu autre. Le mouvement permanent de l'image semble s'autonomiser par rapport à celui du personnage dans l'image : le décor l'avale, l'engloutit lentement puis le laisse affleurer, se recomposer doucement. Cette impossible constance de la figure a de nombreuses affinités avec l'Œuvre de Thierry Kuntzel. Prenons par exemple sa vidéo *Echolalia* (1980), dont les micro-évènements ne cessent d'apparaître et de disparaître, travaillant au corps la matière d'une double figuration. Dans cette œuvre de Kuntzel, un phénomène étrange de vases communicants vide de sa substance une des deux figures pour remplir l'autre. Cette « métamorphose constante[471] » met l'accent sur le processus : « Quel que soit le mode de son apparition/disparition, la figure, sitôt reconnue, est reprise. La scène n'est souvent qu'entraperçue et son identification juste suffisante pour nourrir à nouveau le procès d'abstraction. Il n'y a de contemplation que du processus[472]. » écrit Anne-Marie Duguet sur cette œuvre.

Faisant osciller l'image entre figuration et abstraction, entre apparition et disparition, elle met aussi en mouvement la pensée. L'improbable pérennité de la figure lui confère un aspect fantomatique, et un sens dramatique. Techniquement Kuntzel utilisait une caméra très sensible aux variations de lumière, qu'il associait à un projecteur balayant le champ lui permettant une opération de coloration, de figration proche du dessin ou de la peinture, mais avec la possibilité du changement permanent, de l'inversion, de l'écoulement que permet la vidéo. Mon travail a de nombreuses affinités avec l'usage pictural de la vidéo dans *Echolalia,* bien que celui-ci soit techniquement sur bandes analogiques (VHS à l'époque).

[471] Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, *op. cit.*, p. 67.
[472] *ibidem*, p. 68.



34 – Thierry Kuntzel, *Echolalia*, 1980, vidéo de 32', son, couleur.

Ce procédé dessine les corps, les faisant apparaître et disparaître au gré du va-et-vient de la lumière dans *Nostos I*, par exemple : selon les cas, la figure se vide ou prend corps.
Je joue également dans *Partir* sur la luminosité ambiante et l'ajustement de la caméra : celle-ci, réglée en automatique de façon intentionnelle et sans faire la balance des blancs avant la prise va modifier en permanence la quantité de lumière à faire entrer, puisque la figure se déplace d'un endroit plus éclairé à un autre plus sombre.

Cette œuvre est porteuse d'un ensemble de paradoxes, ceux propres au numérique que nous allons examiner, mais d'abord ceux de cette figuration elle-même. Nous avons souligné l'effet d'empreinte conféré à tout enregistrement du réel, y compris numérique, par l'usage ordinaire et cette opération de contact relevée ensuite. Mais cette image de corps, épuisée en tant qu'icône, est-elle toujours une trace ? Le processus long et réitéré qui consiiste à déréaliser par des moyens numériques ne confère-t-il pas à l'image une toute autre nature que celle d'une empreinte ? L'évanescence de la forme, sa dilution dans le fond privent cette figure de sa ressemblance. Dans ce processus d'évidement, que devient ce corps ? Son empreinte devenue calculs du processeur efface-t-elle ainsi toute trace de corps ?

2- Du ça-a-été au ça peut-être ?

Rappelons d'emblée qu'il y a deux façons de produire des images numériques : la première consiste à numériser le réel, ce qui est le cas de mon travail, la deuxième, de produire presque *ex-nihilo*, avec un logiciel, une image de synthèse, un corps par exemple. Ces deux façons sont diamétralement opposées : premièrement, l'une procède de l'enregistrement, si ce n'est de l'empreinte, l'autre non. Mais surtout, l'image enregistrée part de l'analogie et s'en écarte, l'autre cherche surtout à s'en rapprocher. La première est ancrée dans la ressemblance et peut donc s'en écarter, c'est exactement ce à quoi je procède. Mes images se libèrent d'emblée de la question de la ressemblance, et jouent *a contrario* sur les écarts. L'image de synthèse, au contraire, est parfaitement engluée dans cette question qui est son but, ressembler suffisamment, voire le plus possible au réel ainsi simulé, comme la peinture le faisait auparavant, réinventé à partir de rien avec des moyens technologiques mais avec ce modèle prégnant, très ancien.

Ces images de synthèse, même si la tablette graphique se substitue aux trois crayons, sont plus proches d'un dessin du XVIIème, car la démarche est exactement la même. Le plus souvent quand il s'agit de simuler au plus près le réel, un modèle vivant est saisi, avec des repères, qui soutiendra le réalisme du mouvement.

À propos de photographies numériques travaillées de telle manière qu'elles ne gardent plus aucun symptôme, selon lui, de cet enregistrement, Edmond Couchot écrit qu'elles s'en éloignent « à tel point qu'elles ne relèvent plus de l'ordre du *ça-a-été* barthésien, mais du *ça-peut-être*[473] ». Cette expression est très pertinente au motif qu'une image numérique est comme de la pâte à modeler, toujours prête à être modifiée, et l'on peut comprendre ce « peut-être » comme une occurrence : cela peut être ainsi, mais aussi autrement.

Mais le terme est ambigü, car « peut-être », c'est aussi l'expression d'une absence de certitude, et de ce point de vue on se situe dans un jugement sur la vérité de l'image. Selon cette acception, cette vérité serait mise en doute par la faculté de l'image numérique à simuler le référent *ex-nihilo*, sans empreinte du réel préalable, comme le font les images de synthèse tout en feignant d'être des enregistrements. La vérité d'une image se baserait donc sur sa trace ? Ça, peut-être ? Ou au contraire sur la ressemblance du corps représenté ? Cela peut être ?

Yves Michaud critique la focalisation de nombre de théoriciens de la photographie sur son aspect d'empreinte. Pour s'en dédouaner, il affirme : « Tout ce que nous pouvons dire d'elle, c'est que quelque chose y a laissé une trace — mais les causes ne sont pas lisibles dans leurs effets ; elles se bornent à les causer. Une photographie est l'empreinte de quelque chose — de quoi, c'est une autre affaire[474]. » Mais rappelons l'autre aspect indéfectible des photographies usuelles que Barthes a justement qualifié de feuillet indétachable, l'adhérence du référent, que d'autres ont identifiée comme relevant de le l'icône. Vue la masse de photographies qui emportent avec elle cette ressemblance, sa proposition est pertinente pour une infime partie de la photographie.

Nous la retiendrons toutefois, non comme affirmation, mais comme questionnement patent dans bien des aspects de mon travail, notamment pour les dernières images issues d'une *rephotographie* ou d'un *surfilmage*, ou encore dans les images du flux numérique télévisé rephotographié à l'écran quand il *bugge*, ou enfin les ultimes séquences de mes vidéos.

---

[473] Edmond Couchot, Norbert Hillaire, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2003, p. 84.
[474] Yves Michaud, « Formes du regard, philosophie et photographie », in *Nouvelle Histoire de la photographie, op. cit.*, p. 736.

Yves Michaud justifie plus loin ce doute qui l'arme en avançant qu'à « chaque étape [du processus de production, des interventions sont possibles[475]. » En effet, les montages, trucages, que les logiciels d'aujourd'hui facilitent à l'envi peuvent falsifier ou transformer les données visuelles.

Jean-Luc Moulène a par exemple fait une série de prises de vues dans un haut lieu du tourisme parisien, la butte Montmartre. Il nous en montre[476] quelques clichés, très ordinaires au premier abord. Mais les explications qu'il donne sur leur genèse les extraient d'office de cette banalité : les badauds représentés sur l'image ont bel et bien été là, à cet endroit précis. Mais pas au même moment.

Le photographe les a pris successivement sur un temps assez long, sans modifier aucunement le cadrage ni le point de vue sur la scène prise en photo ; puis sous *photoshop*, il a mêlé les personnages de vues distinctes. Il en résulte une image absolument vraisemblable, quoiqu'impossible. Les touristes représentés ne se sont jamais croisés à cet endroit, et peut-être pas du tout de leur vie entière. Pourtant la photographie semble attester de cette contiguïté par ce moment recomposé, fictif. Ou faut-il dire ils se sont croisés, mais pas dans ce monde-ci où le temps nous régit, peut-être dans cette notion d'espace-temps si difficile à comprendre.

Sans la connaissance de ce processus de fabrication, l'interprétation du spectateur est en effet, forcément fausse. Mais pour autant, c'est bien la trace de ces personnes qui ont *été* là que l'image conserve. La vérité de l'image, iconique et indicielle, ne tient plus, mais ni l'un ni l'autre de ces caractères ne sont à remettre en cause. Leur passage en ce lieu, vrai, lui aussi, n'était simplement pas synchrone. Ces images opèrent une disjonction de l'espace et du temps, inaperçue. Puisque cette *fausseté* est ce qui fait leur intérêt, Moulène ne cache pas leur genèse. Mieux, sans ce discours elles ne parviendraient pas à se constituer comme œuvre et seraient perçues comme de très banales prises de vue, faites à profusion par ces mêmes touristes ici *spectrum* des images. Il est évident qu'elles doivent être accompagnées de ces indications pour être comprises.

Cette œuvre et les références théoriques précédentes posent la question de la vérité d'une image, question dont la pertinence est très fluctuante selon que l'on situe son propos sur l'image documentaire ou l'image artistique, ou encore récréative, fictionnelle. Dans le champ de l'art, on vient de le voir, la *fausseté* peut-être tout l'intérêt d'une image.

---

[475] *Ibidem*, p. 736.
[476] Au cours d'un séminaire inter-arts organisé site Panthéon par l'université de Paris 1.

Pour ce qui est de la vraisemblance, Platon ou Aristote nous en ont légué les paramètres fondamentaux depuis bien longtemps, l'image peut être très ressemblante, elle n'est pas la chose et pas non plus la vérité. Au contraire la *mimèsis* est parfois mieux servie par l'artifice, les exemples sont légion.

Dans les usages quotidiens des images, celles que l'on produit ou que l'on manipule, que l'on feuillette tous les jours dans les magazines ou sur internet, cette question de la vérité est importante et peut modifier le sens des images. Mais les trucages n'ont pas attendu *Photoshop* ni le numérique, cette question n'est pas nouvelle, et pas plus présente depuis l'utilisation exclusive des réseaux par les reporters du monde entier.

C'est aussi ce que sous-tend André Gunthert lorsqu'il examine cette notion d'empreinte à l'aune du numérique. Il analyse de façon très pertinente le fait que le passage au numérique n'a pas provoqué la catastrophe annoncée par maints théoriciens, celle de la rupture absolue dans la confiance que l'on peut accorder à ces images. Là aussi cette réflexion se situe sur le terrain de la vérité de l'image, à travers cette notion de confiance. Celle-ci ne faillit pas avec le numérique, nous l'avons souligné avec l'exemple des images de la rébellion en Syrie, tournées au téléphone portable et non seulement crédibles, mais créditées d'autant plus que leur valeur iconique et technique est faible : sautes, saccades, renversements brusques de l'image, etc.

Lui prend l'exemple d'une jeune maman postant sur son blog pêle-mêle des échographies, des photos de son nourrisson, et des images issues du film de Nils Tavernier, *L'Odyssée de la vie*[477] avec un commentaire qui semble accorder le même statut à toutes ces images. Celles du film sont pourtant des images de synthèse, au réalisme important mais qui ne résistent pas à une observation attentive. Cette jeune maman n'en a cure, ce n'est pas son problème, pas son propos.

Gunthert rappelle que les augures prophétisaient pourtant la disparition de toute possibilité de croire aux images dès lors qu'elles devenaient digitales. Il cite William J. Mitchell qui estime que « ces images numériques nous font passer dans l'ère post-photographique (…) [une image numérique] est en réalité aussi profondément différente d'une photographie traditionnelle que celle-ci peut l'être d'un tableau (…)[478]. » Ce mythe de la rupture est décidément très coriace, porté par bien d'autres théoriciens voulant, comme Couchot, raviver la flamme du culte du nouveau.

---

[477] *L'Odyssée de la vie*, Documentaire de Nils Tavernier, 90', 2006, France.
[478] André Gunthert, *L'empreinte digitale*, page web déjà citée.

Ce faisant ils ne s'aperçoivent pas que les usages de la photographie ne suivent pas du tout cette révolution tenant à la nature numérique des images.

Gunthert cite aussi Pierre Barboza : « Le codage numérique qui la caractérise est symbolique et ruine toute trace indicielle[479] » et André Rouillé : « C'est parce que cette rupture du lien physique et énergique que la photographie numérique se distingue fondamentalement de la photographie argentique et que s'effondre le régime de vérité que celle-ci soutenait[480]. » Rouillé semble oublier tous les trucages, les manipulations déjà possibles dans la photographie analogique.

Mais Gunthert souligne que cet effondrement de la confiance ne s'est pas du tout accompli, et pour comprendre pourquoi, il revient sur le soubassement théorique de ces conceptions, principalement la thèse de l'indicialité énoncée par Krauss, recherchant une spécificité de la photographie selon l'approche moderniste, la trouvant dans ses moyens de fabrication. Nous l'avons déjà évoqué car il était essentiel pour cette réflexion de le mentionner plus tôt, mais rappelons que pour Gunthert, cette approche est de toutes façons défaillante, plus proche selon lui « de la conception traditionnelle des simulacres par Lucrèce[481] ». Il note que Krauss fait fi du dispositif optique en laissant croire que les rayons lumineux s'imprègnent directement et, nous l'avons déjà cité, il en appelle à Jean-Marc Lévy-Blond, physicien, pour prouver scientifiquement qu'en fonction du milieu, les photons émanant du spectrum vont être échangés par d'autres.

Mais alors qu'il ruine ainsi l'approche indicielle de la photographie traditionnelle, il écrit malgré tout: « On ne voit pas en vertu de quel argument on pourrait refuser à la photographie digitale son caractère d'empreinte (…) [qui] ne se déduit pas d'une quelconque contiguïté spatiale ou sémiotique. Il est établi par le protocole d'enregistrement, défini comme un stockage d'informations dans des conditions contrôlables[482] . »

Ainsi, même en démontrant que les processus optiques empêchent à l'indicialité d'être le produit d'un phénomène physique indéniable d'empreinte, il accorde au procédé de prise sur le référent le caractère essentiel de l'indice, justement : un lien de contigüité obligatoire. Ainsi la photographie selon Gunthert, qu'elle soit argentique ou numérique, si elle n'est jamais une empreinte, elle est néanmoins un indice.

---

[479] *Ibidem.*
[480] *Ibidem.*
[481] *Ibidem.*
[482] *Ibidem*

Peirce prenait notamment comme exemple de valeur indicielle d'un signe la fumée pour le feu, les symptômes d'une maladie, et là il n'est pas question d'empreinte en effet, mais de causalité. Gunthert reconnaît à la photographie le pouvoir d'être un recueil de données, qu'ellle partage avec d'autres formes d'enregistrements, dit-il, « du fossile au microsillon en passant par la main courante de police[483]. » Et il souligne que ces données peuvent devenir des preuves, si le protocole est transparent et non sujet à caution. Encore faut-il pour cela qu'elles soient accompagnées d'un faisceau d'autres indices ou témoignages, le tout rigoureusement vérifié, dans les affaires de justice par exemple.

Autre indice que la confiance que l'on accorde aux images n'a pas été fondamentalement bouleversée par le numérique, la retouche est toujours prohibée dans le journalisme sérieux, et par ailleurs elle n'a pas attendu le numérique pour exister. Cette démonstration qui remet donc en cause l'empreinte au plan scientifique montre néanmoins la spécificité d'une procédure d'enregistrement numérique très différente des images de synthèse auxquelles Couchot pense surtout quand il loue le renversement copernicien du numérique.

Il me semble important de revenir sur deux points que ces théories semblent associer comme d'évidence, indicialité et vérité. Cela peut aller de pair dans les enquêtes de police, mais dans le cadre qui nous intéresse ici au premier chef, celui de l'art, ce n'est pas toujours opératoire. Krauss d'ailleurs, n'a jamais confondu les deux, et ne s'est pas du tout placée sur le plan de la vérité de l'image. Le recours à Peirce et à l'indicialité étayait sa thèse consistant à revisiter l'Œuvre de Duchamp sous les auspices du photographique. Peirce lui-même avait relevé l'aspect indiciel de la photographie, sans se préoccuper d'une quelconque vérité de l'image.

Quant à Barthes, beaucoup ont exagéré, et mal restitué sa pensée. Certains ont tellement tenu à tourner en dérision son approche, à travers l'argument du manque de rigueur, qu'ils ont confondu son parti pris subjectif et empli d'affect (très explicitement affirmé) avec un aveuglement. Barthes parle lui aussi de vérité de cette image qui lui fait retrouver sa mère dans une image d'elle à cinq ans. Mais cette vérité, il la qualifie de *folle*, parle de croyance, d'*urdoxa*, et c'est bien le signe qu'il met son objet à distance d'une certaine façon (mais il ne veut pas trop s'en éloigner). Il sait que cette vérité *folle* n'est pas absolue, qu'elle ne vaut que pour lui dans l'image de sa mère, que la photo n'est que contingence. Et même s'il feint de l'être, il n'est pas dupe.

[483] *Ibidem.*

De là vient l'aveuglement dont on le taxe, sans voir cette lucidité que lui-même pose sur son propre regard; n'est donc pas aveugle celui que l'on croit. Si ce beau texte a eu un tel impact, pour ma part je pense qu'il tient à cette pensée subjective de la photographie, emplie d'affect. Le *ça-a-été,* qui rejoint la trace indicielle au sens de Peirce, atteste de la présence, devant l'objectif, du sujet *adhérent* d'après Barthes. Mais surtout, c'est la projection d'affect du *spectator* qui donne un sentiment de vérité de la photographie : « Tel serait le destin de la Photographie: en me donnant à croire (…) que j'ai trouvé "la vraie photographie totale" (…) elle porte l'effigie à ce point fou où l'affect (…) est garant de l'être[484]. »

Avant lui, André Bazin avait pensé l'image photographique en termes dialectiques. D'un côté, il affirme que la photographie : « s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu de lui en substituer une autre[485]. » Mais cette nouvelle *création* n'est pas neutre. De l'autre, il avance que « L'existence de l'objet photographié participe de l'existence du modèle comme une empreinte digitale[486]. » et plus tôt il évoque « le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance[487]. » C'est bien sur ce double aspect que porte mon approche de l'image photographique, et qu'elle soit numérique n'y change strictement rien.

S'il avait connu l'expansion du numérique, Barthes n'aurait rien modifié de son analyse de la photographie, j'en fais le pari. Ne cherchant ni l'approche sociologique, trop distante, ni technique, trop rapprochée, et se voulant « sauvage, sans culture[488] », il n'aurait pas estimé que la conversion du négatif en fichier constitué de calculs du processeur ou celle de l'image projetée dans l'agrandisseur en pixels sur un écran changeait radicalement *la vérité folle* de cette image. Une des raisons essentielles est la suivante : même en numérique, il a bien fallu que la personne photographiée soit là, devant l'objectif (ou en tout cas devant un objectif, je pense à nombre de créations faites à partir d'images récupérées sur le web). Ceci dans le cas d'une prise de vue sur le réel et non d'une image de synthèse, bien sûr.

Le processus optique est exactement le même avec un appareil numérique qu'avec ses prédécesseurs, ce qui change est le procédé de stockage de l'information, qui passe d'une image négative réduite imprimé sur un film à une somme de données sous la forme de *bits* numériques. Que l'on admette ou non la validité de l'empreinte lumineuse, alors il n'y a pas de changement sur la formation d'une image captée par un dispositif optique similaire.

---

[484] *Ibidem*, p. 176.
[485] André Bazin, *« Ontologie de l'image photographique » Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.,* p. 16.
[486] *Ibidem*, p. 16.
[487] *Ibidem*, p. 14.
[488] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*, p. 20.

Si comme Gunthert on dénie la notion d'empreinte au motif que les photons émanant du référent ne sont pas strictement ceux qui ont traversé l'optique, la notion d'empreinte n'est pas plus valable en argentique qu'en numérique. Mais même sans cette caractéristique, et quoiqu'il contredise la thèse indicielle pure, Gunthert reconnaît que « le traitement de l'information qui caractérise les enregistrements visuels ou sonores ne les empêche nullement de restituer un effet de présence[489]. » Avant d'envisager cette "présence", l'effet est au minimum celui de son absence, comme on l'a vu en première partie, mais aussi celui du contact, de la contiguïté, au moins de la causalité, obligatoire.

Et ce n'est pas parce qu'il est possible de construire de toutes pièces des images de synthèse, sans la condition qu'un modèle ait posé que la suspicion d'une absence de *spectrum* doit planer sur toute la photographie numérique. Gunthert a bien montré qu'il n'en est rien dans les usages, y compris judiciaires.

Mais il y a beaucoup plus indiciel dans les images numériques, et c'est un trait non anaysé à ma connaissance : l'image prise par exemple au téléphone portable est désormais porteuse de plus d'indices que sa vieille sœur argentique. La localisation par GPS indique clairement où elle a été prise : pour peu que vous postiez sur *Google* vos images, le site produit une carte de vos déplacements lors de ces prises de vues. La date est enregistrée dans l'image, elle la porte, pourrait-on dire, génétiquement, comme celle de sa modification éventuelle. Chargée ainsi de son *hic et nunc*, l'image numérique saisie sur le réel n'est donc pas coupée de son indicialité, et encore moins de l'*urdoxa* que le spectateur peut y porter.

Une deuxième raison est bien cette foi en l'image, non pas *LA* vérité de l'image, mais une vérité, sa propre vérité lorsqu'on la regarde. Nous reviendrons en partie trois sur cet aspect. Ainsi, dès lors que l'on est face à un enregistrement fait sur le réel et non une création de synthèse, on peut dire que l'on est tout de même, malgré l'encodage numérique, face à un produit photographique qui a plus d'affinités que de différence avec les anciennes techniques, elles-mêmes très disparates dans leur évolution, et ceci n'est jamais relevé par les partisans du changement radical. Tom Cumming le souligne très justement : « Le transfert de l'information photographique en un système fondé sur des chiffres représente certainement une étape révolutionnaire de la photographie, mais pas plus que le remplacement du procédé au collodion humide par la plaque sèche, la maîtrise du temps de pose par la photographie instantanée ou l'apparition de l'appareil portatif[490]. »

---

[489] André Gunthert, *Au revoir, Monsieur Peirce*, page web déjà citée.
[490] Tom Gunning, *La retouche numérique à l'index*, *Études photographiques*, page consultée le 16 août 2012. http://etudesphotographiques.revues.org/index1322.html.

Les images de synthèse - dont Couchot lui-même fait un usage remarquable[491] - ont, elles un comportement diamétralement opposé à celui de l'enregistrement sur le réel. Ce dernier amorce un mouvement d'éloignement, forcément, sur le plan iconique (format, couleurs, contrastes, absence de volume, etc). Les premières jouent aussi sur l'écart analogique, mais cette fois en tentant de le combler, en cela elles peuvent incarner le *ça, peut-être.*

Au contraire, mes travaux partent du réel, puis s'éloignent de l'analogon, retravaillent jusqu'à l'excès les défauts de l'enregistrement. À la dernière séquence d'un de mes films ou face à certaines de mes photos, on est en droit de se demander en effet face à l'entropie maximale, si ce que l'on voit est bien toujours quelque chose *qui a été*, qui était là. Mais ce processus conserve toujours le lien analogique, dût-il tenir à un fil, s'appuyant parfois seulement sur la mémoire du spectateur. Aussi, le *ça, peut-être* ne concerne pas structurellement mon travail, sauf dans la première acception que nous avons relevée : une image toujours modifiable, on y revient maintenant.

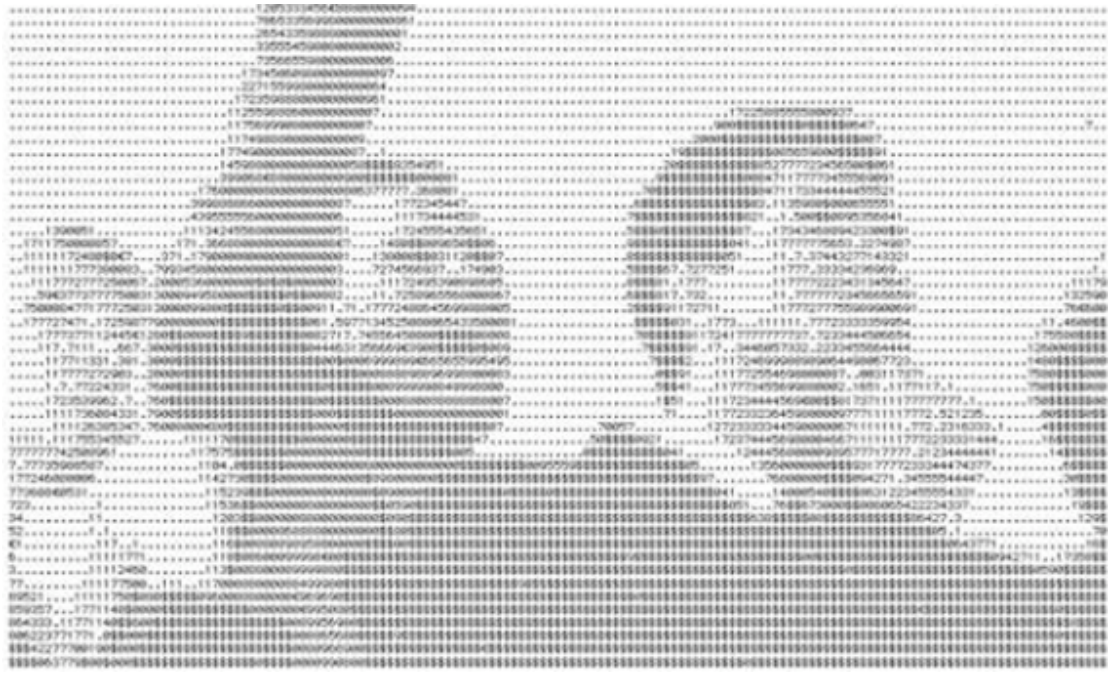
Image-matrice

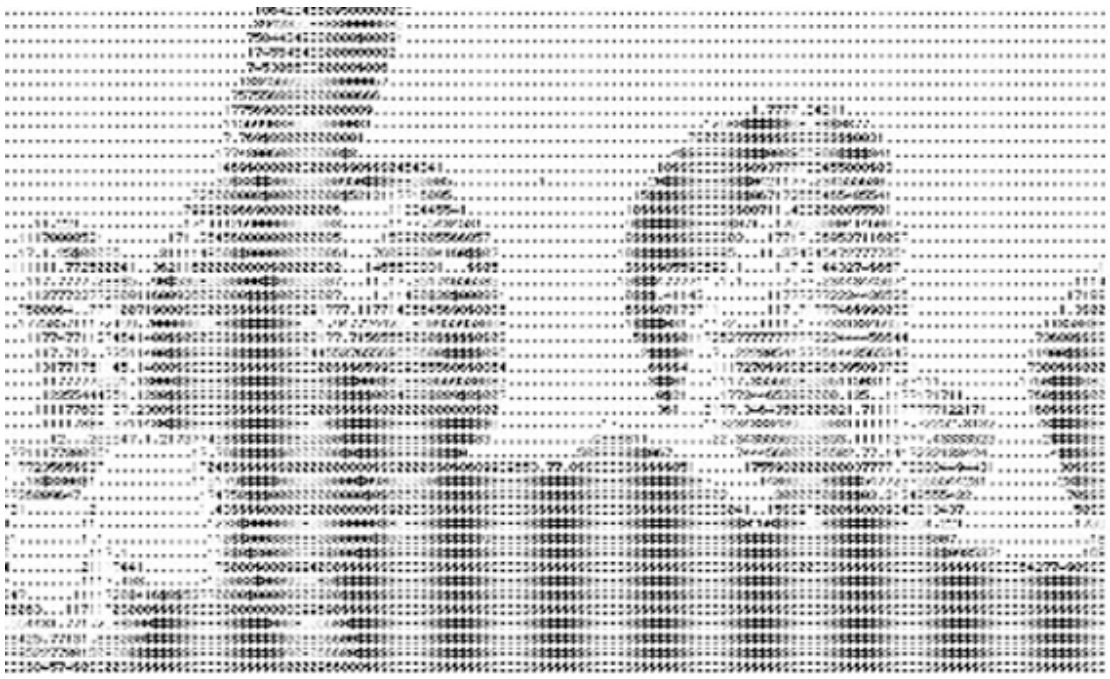
Tout est différent si l'on prend la locution *ça-peut-être* dans le sens de « peut être », c'est-à-dire peut virtuellement advenir, ou peut être actualisée de telle ou telle façon. Alors l'expression est très juste.

Prenons pour exemple une œuvre de Samuel Bianchini : *All Over,* Dispositif sur Internet, 2009, du 20 octobre 2009 au 30 mars 2010 sur le site internet du Jeu de Paume. C'est une série d'images rappelant l'*Ascii Art*, méthode d'affichage utilisée par les premiers informaticiens pour créer des images avec les signes typographiques. Ici, chiffres et lettres composant ces images se modifient en permanence : leur changements sont commandés en temps réel par les flux boursiers mondiaux. Les mouvements financiers alimentent ces images et en même temps les perturbent. L'interactivité dans cette proposition n'est pas celle du spectateur, auquel l'artiste fait appel dans nombre d'autres œuvres, mais celle de l'entité nébuleuse qui régit le monde d'aujourd'hui, les marchés boursiers.

On peut parler au sujet de cette œuvre et de son travail d'une image générative, voire génitrice d'une infinité d'autres images qui s'actualisent à chaque instant, indexées sur des données toujours en mouvement.

[491] La plume (1988), Le Pissenlit (1990), en collaboration avec Michel Bret, installations interactives se mettant en mouvement sous le souffle des spectateurs.





35 – Samuel Bianchini : *All Over,* Dispositif sur Internet,
du 20 octobre 2009 au 30 mars 2010 sur le site internet du Jeu de Paume.

Par ailleurs son travail est passionnant pour la fonction critique qu'il met en œuvre au moyen de technologies de pointe, en nous reviendrons sur cet aspect quant à mon propre travail.

Couchot parle d'un certain flottement de l'image numérique, elle est toujours en voie de transformation. Pour lui l'image numérique est par nature interactive, jamais fixée, toujours en devenir potentiel et en demande d'une interaction avec l'utilisateur. Le numérique présente une latence, plus grande encore que celle du négatif de l'époque argentique, qui permet de concevoir un stock infini d'images à actualiser. La définition qu'en donne Couchot semble très justement formuler cet infini latent dans la proposition de Bianchini comme dans l'image numérique en général : « Image-matrice, quand on la définit dans sa morpho-génèse, image-réseau, quand on la définit dans son mode de distribution, elle contient une infinité potentielle d'autres images. C'est une image à la puissance image[492]. »

En effet dès l'importation des images fixes ou des rushes vidéo, ce matériau est disponible à l'infini, car les logiciels ou l'utilisateur les copient avant de les traiter. Elles ne sont, du coup, jamais altérées ou transformées définitivement. On peut toujours revenir en arrière, annuler ou retrouver leur état à telle étape de l'historique. Mais elles peuvent aussi à tout moment être dupliquées très rapidement. C'est une habitude que l'on prend vite dans une démarche de création, pour garder intacte la matière initiale ou dans tel état après un essai que l'on juge fructueux et que l'on souhaite conserver pour y revenir plus tard.

La plasticité de l'image numérique est une donnée essentielle, j'ai parlé de celle du temps, mais cela tient surtout à son caractère numérique. Elle est très exploitée dans mes images vidéos ou mes photographies, que l'on peut qualifier de picturales ou graphiques. Henri Michaux pratiquant l'aquarelle est saisi et comblé par « Le "flash", les couleurs qui filent comme des poissons sous la nappe d'eau où je les mets, voilà ce que j'aime dans l'aquarelle. Le petit tas de colorant qui se désamoncelle en infimes particules. En somme, c'est le cinéma que j'apprécie le plus dans la peinture[493]. »

Comme Michaux aime le cinéma dans la peinture, j'aime la picturalité de la vidéo. C'est en ce sens pictural que je travaille les images.

---

[492] Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, *De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1998, p. 223.
[493] Henri Michaux, *Passages*, [1963], Paris, Gallimard, 1999, p. 71.

C'est aussi cette attention à la transformation de l'image qui me pousse à rechercher des effets de transparence et d'opacité, de passage d'une teinte à l'autre, de pigmentation progressive d'une zone. Le trait fin qui se dédouble dans *Repentir* et peine à contenir le rouge de la surface rejoue très subtilement la bataille du dessin et de la couleur. Dans *Valse*, le refilmage donne aux teintes d'abord vives l'apaisante surdité des teintes rabattues. Dans *X-S* la chair se mue lentement en une abstraction de surface de peau orangée ou violette. Dans *Analepses*, c'est le mouvement de l'image qui la transmute en eau. Dans *Partir* qui est en noir et blanc, le contraste entre le dessin précis du fer forgé et des plantes et le flou qui gagne par vagues toute la surface crée une tension, entre surface et tracé, entre forme et fond. La dilution du tracé et l'expansion du rouge hors de celui-ci dans *Repentirs* semble rejouer la lutte interne que le dessin a disputé à la couleur depuis Poussin et Rubens, Ingres et Delacroix.

Cette apparence précaire, fugitive de la figure dans mes vidéos, qui revient toujours pour toujours repartir, c'est aussi le propre de la vidéo numérique que de disparaître à l'extinction de la diffusion, mais aussi de pouvoir revenir : il suffit de tout rallumer. Mes œuvres numériques naviguent entre usages défectifs et technologies de pointe, entre effacement et archivage, entre technologies de la mémoire et obsolescence des systèmes, entre immatérialité et appareils encombrants, lourds et coûteux, entre *high tech* et *low-fi*.
Examinons maintenant l'ensemble de ces paradoxes.

B/ Paradoxes numériques

Mon travail de vidéo et de photo numériques navigue entre des extrêmes signifiants, qu'il nous faut développer. Mes recherches sur l'entropie m'incitent à détourner de ses performances un ensemble de produits *high tech*. Tout en utilisant du matériel de pointe, je cherche au contraire à révéler ses failles, ses impuissances. On peut dont nommer *low-fi* les caractéristiques de mon travail qui joue à dessein sur toutes les occurrences d'utilisation à rebours des capacités des appareils.
Le numérique a également un rapport paradoxal à la mémoire : entre ses possibilités mémorielles supposées sans borne et une obsolescence grandissante, nous en examinerons les tensions. Il est auréolé de pouvoirs immenses et d'une très grande facilité d'éxécution, ce qui est un leurre absolu, sans commune mesure avec les heures de travail nécessaires à l'utilisation du moindre logiciel.

Enfin, on peut qualifier d'immatérielles les images numériques projetées que j'expose sans dissimuler l'appareillage qui les produit, qui lui, est au contraire bien matériel, multiple, lourd et coûteux. Ainsi, le caractère numérique de mes images les inscrit dans un ensemble de paradoxes qu'il nous faut aborder ici.

1- L'entre-deux du numérique

L'image numérique, on l'a dit, souffre des mêmes préjugés qu'avait enduré la photographie dès ses débuts : éternellement suspecte d'un côté, au contraire surinvestie de toutes sortes de pouvoirs de l'autre. Dans le cadre artistique, le numérique est encore l'objet de présupposés négatifs : l'automatisation et le rôle de la machine disqualifieraient le « travail » artistique, les usagers affublés du titre de *presse-bouton* n'auraient besoin de maîtriser aucune technique. Cette vue de l'esprit est surtout une forme d'obscurantisme digital, résultant à la fois d'une méconnaissance de l'outil informatique, au moins au plan de sa pratique et d'un préjugé sur sa facilité d'utilisation bien orchestré par les industriels qui entretiennent le mythe. Une seule tentative, pour le profane, d'arriver à un résultat en très peu de temps la balaye pourtant sans peine. Mais cette idée est tenace.
Au contraire la pratique des logiciels est un gouffre temporel, elle nécessite des heures d'appropriation mais aussi des heures d'attente, entre deux opérations, proches de celles que le peintre passe *en attendant que ça sêche*[494].
Un autre facteur ajoute du temps à ce temps déjà important à accorder au travail. Incontournable, il réside dans l'obsolescence galopante des logiciels et des appareils : les concepteurs ne s'embarrassent pas de l'attachement que l'on pourrait avoir à tel environnement du logiciel ou encore telle fonction qu'ils décident de supprimer ou de propooser via un circuit totalement différent de ce qui existait, de simplifier ou au contraire de complexifier. À chaque changement d'ordinateur ou de version du logiciel, vous êtes quitte pour oublier tout ce que vous saviez faire, au moins tous vos réflexes qui sont un précieux gain de temps. Les opérations maîtrisées presque machinalement disparaîssent, il faut tout réapprendre. Les systèmes suivants, ingrats avec leurs prédécesseurs, effacent la configuration familière pour se refondre totalement.

[494] Selon le titre d'un ouvrage de Richard Conte qui met à profit le temps de sêchage de la peinture pour écrire sur elle. Je fais aussi cette interprétation de l'œuvre au moment-même où elle se fabrique. J'y reviens.

Autant dire qu'il n'existe pas de comportement *presse-bouton*, aucun travail numérique n'est fait en quelques minutes, contrairement aux légendes urbaines qui l'affirment, entretenues par l'industrie. Bien sûr, si l'on s'en tient à monter un petit film de vacances à l'aide des logiciels de base ou de lancer un diaporama sur son voyage aux Seychelles pour épater les amis, rien de bien compliqué. Pourtant le temps passé est déjà conséquent.

High-tech et *low-fi*

Le premier paradoxe que je souhaite développer ici est celui d'un matériel de pointe utilisé à rebours de ses performances. Revenons, pour l'étoffer, sur une œuvre déjà convoquée plus haut : *X-S*, présentée sur *smartphone*, qui disqualifie très nettement la technologie utilisée. Nombre d'éléments relevés à propos de cette œuvre se retrouvent ailleurs, sous d'autres formes mais dans les mêmes enjeux.

X-S est à envisager dans sa genèse, qui en donne le sens. J'ai déjà évoqué le tournage avec une *web-cam*, détournée ainsi de son usage dédié et inadaptée à l'usage que je lui ai imposé. Je n'ai pas précemment évoqué son montage car il est plus signifiant d'en parler ici, dans cette question de l'utilisation à perte des possibilités technologiques. Les images de ce film présentent des anamorphoses, des flous, des contrastes forcenés, mais les défaillances sont avant tout celles du flux temporel saisi par la caméra, très peu performant car destiné à être porté par les réseaux de l'époque de sa fabrication. Ces réseaux sont déjà très différents aujourd'hui, l'évolution des technologies me pose toujours un défi d'adaptation, je l'ai évoqué et j'y reviens.

Une fois les rushes tournés et importés, un travail sur les plans est fait, qui constitue le montage de base. La structure du film se déroule sur trois temps, techniquement réalisés comme suit : le montage une fois achevé, il est transféré sur l'appareil nomade. En 2005 il s'agissait d'un P.D.A., et l'apparence qu'il restituait de ce film est impossible à retrouver aujourd'hui tant l'augmentation des qualités de l'image ont fait l'objet d'un développement important. Pour ce faire, le film subit une compression qui affaiblit considérablement ses qualités en terme de définition de l'image. Diffusé sur l'écran, il est filmé à la *web-cam*, fixe, cette fois. Cette séquence, de deuxième génération, est à son tour transférée sur l'appareil nomade, et du même coup, recompressée, puis elle aussi refilmée. Ces trois séquences mises bout à bout et montées pour constituer une série de trois ont enfin été transférées définitivement sur l'appareil, aujourd'hui un *smartphone*, pour présenter l'œuvre.

Ce procédé de mise en abîme rend visible une entropie s'effectuant dans la récurrence. Le processus est identique, programmatique, mais il enclenche une cascade de déperditions qui vont peu à peu miner la figuration.

La première entropie concerne le temps dans l'œuvre : il se produit une perte d'images, donc de temps. J'ai déjà dit que la *web-cam* enregistre 12 ips[495], ce qui est peu, la moitié du nombre nécessaire à l'illusion de fluidité du mouvement qui est généralement de 24 ou 25 ips. Dès la prise, même avant la moindre coupure du montage, on pourrait dire que du temps a déjà disparu, volatilisé, en tout cas non saisi ; c'est le cas de toute prise vidéo, mais ce phénomène est ici exacerbé par la *web-cam*.

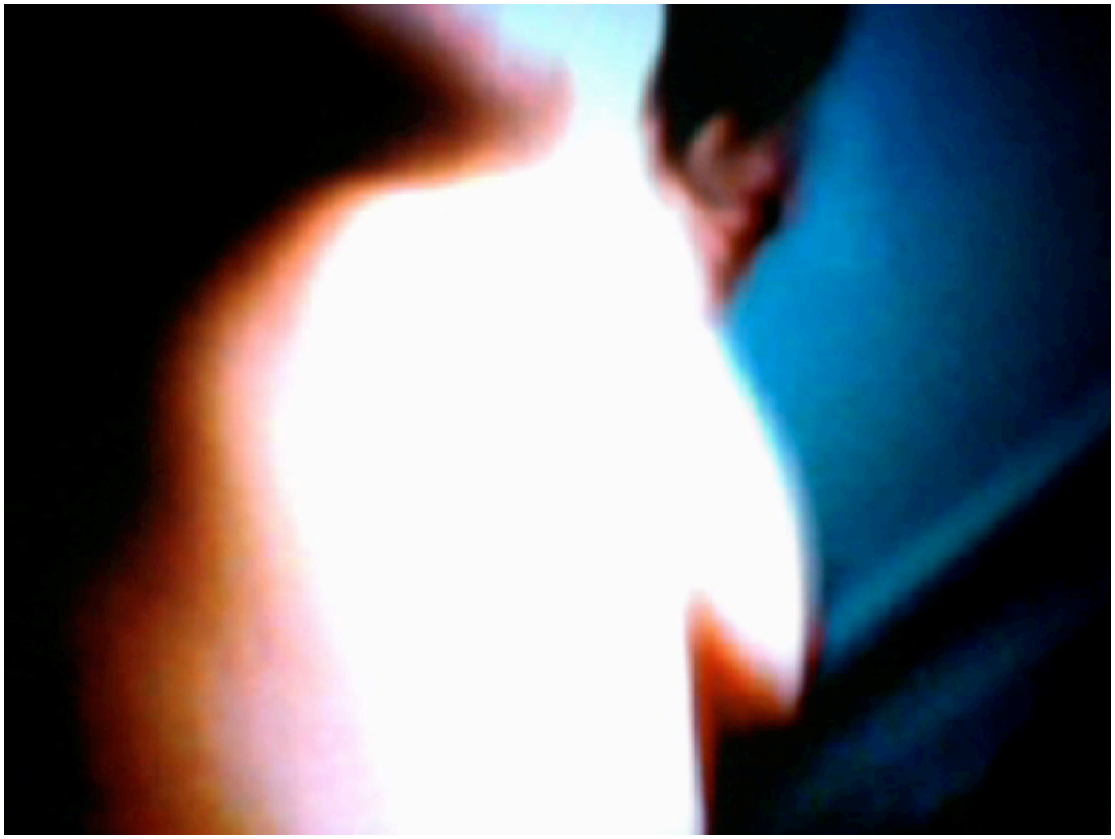
Le logiciel peut exporter le film avec la fréquence d'images au choix de l'opérateur : 10, 15, 24 ips voire plus. Avec *Analepses*, on a vu que lorsque le programme doit en restituer plus qu'il n'en a enregistré, il pratique une sorte de morphing automatique entre deux images, pour tenter de réduire les à-coups dans le flux, inventant par là les images manquantes qui se basent sur celle d'avant et celle d'après. Ici pour *X-S*, le film est exporté pour le P.D.A. et au contraire il en a perdu. Lorsque le premier montage est diffusé et refilmé à la *web-cam*, une nouvelle perte d'images se produit, et une autre encore, en surenchère, à la troisième prise. Certaines images du premier montage se retrouvent dans le second, mais pas le troisième, certaines ont disparu dès le premier refilmage. La série de trois a subi une perte d'images en cascade.

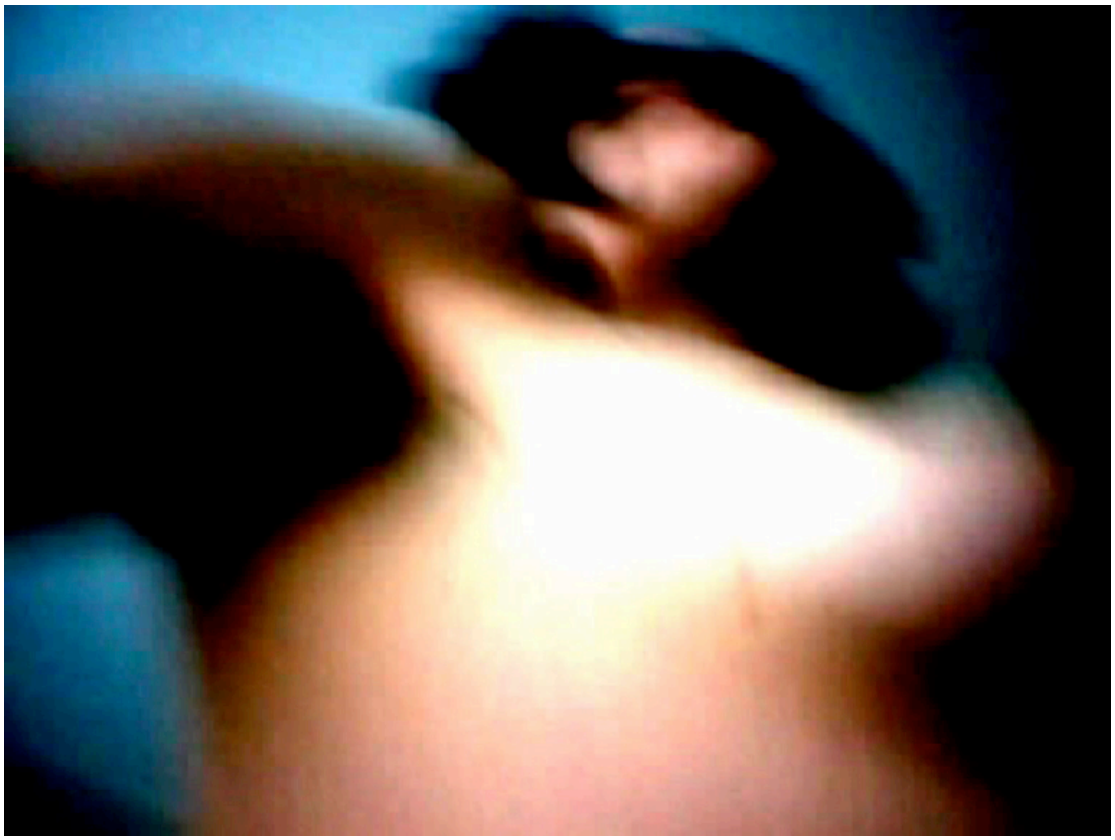
Au départ je n'avais pas anticipé cette conséquence du refilmage. Je pensais qu'un film à 12 ips serait refilmé à 12 ips sans perte d'image, la perte se situant sur la qualité de celles-ci. Elle ne m'est apparue que lorsque j'ai cherché à comparer, image par image, les effets d'entropie de ce refilmage sur le cadrage et les couleurs : impossible de retrouver certaines images. Cet effet est une conséquence des faibles caractéristiques techniques, ou plutôt de leur utilisation autrement que dans leur usage dédié. Le *retard* de cette caméra laisse filer des images qu'elle ne saisit pas. Cette déperdition graduelle de temps, au départ involontaire, ajoute si bien à l'effet poursuivi que je ne pouvais que me l'approprier et la pousser à l'extrême. Je reviens plus loin sur la part d'auto-poïèse de l'œuvre décelée ici.

Chaque séquence reprend la même succession d'images, à part les pertes que je viens de souligner, mais autres. La temporalité du montage d'origine combinait, on l'a vu, des temporalités diverses.

---

[495] Ips, Images par seconde ou pps, *picture per second*.





V, Images du corps anamorphosé, dans *X-S*

Les refilmages sont donc porteurs de ces temporalités, puisqu'ils reproduisent ce montage de base, mais ils ont été graduellement accélérés. L'accélération d'un ralentissement ne ramène pas à un rythme normal ni fluide, pour ce qui concerne ce film, par suite de la faible fréquence d'images prélevées à la *web-cam*. Autant le ralentissement de la première séquence ne lui ôtait pas son rythme tout en sursauts, autant ce même ralenti, une fois accéléré, ne se départit pas du gel du mouvement : il semble rester figé malgré son accélération.

Pour cette image rapide dont le mouvement est d'emblée discontinu, je n'ai pas fait de nombreuses coupes, j'ai surtout utilisé le ralenti au montage. Raymond Bellour écrit que « Le film se fracture dès qu'on le manipule, qu'on le ralentit (…) bref dès qu'on interrompt son défilement pour le soumettre à des opérations qui fragmentent son homogénéité matérielle et imaginaire[496]. » Le *retard* dans le mouvement relevé plus haut livre au regard les béances de son flux. L'illusion cinématographique est sapée par cette fragmentation, réduite à un enchaînement mécanique d'images fixes, le plus souvent floues, les unes succédant aux autres dans un sursaut. Cet enchaînement laborieux est comme mis en exergue par le ralenti, qui montre plus sa défaillance que ses bribes de fluidité, qui procède à une défiguration plutôt qu'il ne saisit la figure.

L'ensemble de mon travail opère dans cette contradiction : des moyens technologiques toujours plus performants selon l'usage auquel ils sont destinés, mais utilisés soit *a minima*, en déniant précisément ces qualités, soit à rebours, en dénichant les failles ou en désobéissant sciemment à l'*habitus* qu'ils sont sensés créer.

Une mémoire exacte mais fragile

Un autre paradoxe absolu du numérique réside dans la question de la mémoire. Potentiellement immense, elle est dans le même temps d'une grande fragilité.

Ses capacités de stockage ont considérablement augmenté ces dernières années parallèlement à la miniaturisation des supports d'archivage. De plus le numérique permet la conservation et la duplication des fichiers sans aucune perte de qualité, à l'identique de la source si l'on évite la compression. Jadis la duplication des bandes son ou vidéo analogiques les rendaient sujets à des déperditions inévitables.

[496] Raymond Bellour, *L'Entre-images, photo, cinéma, vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, 2002, p. 91.

Le support lui-même, une bande d'abord en acétate de cellulose, puis en PVC et en polyester, était sensible à l'humidité, la sêcheresse ou la température excessives, aux poussières et salissures de tout type, champs magnétiques parasites, déformations mécaniques. L'usure, comme pour les diques vinyle, engendrait une perte inexorable, introduisant des accidents, des effets parasites : craquements, distorsions, étirements, etc.

La vidéo et le son ont pu trouver dans le numérique une possibilité de reproduction à l'infini sans aucune altération, de conservation et de restitution des fichiers comme au premier jour. Mais leur extrême fragilité tient à d'autres facteurs : elle est d'abord liée à la panne ou à une manipulation malencontreuse qui peut écraser les fichiers et les perdre irrémédiablement. Un autre sorte de perte radicale est l'archivage que l'on a fait sur des supports perdus ou volés, et que l'on ne retrouvera plus.

Qualifié par Couchot de *mémoire exacte*, en ce qu'un fichier numérique est dupliqué à l'identique, très fiable en qualité de restitution, très facile et rapide à multiplier, le numérique est auréolé de cette mythique pureté éternelle. Mais cette extraordinaire mémoire, sensée surpasser les capacités humaines et parée d'omnipotentialités est aussi très paradoxalement fragile. En fait, ce système est la caducité même : l'obsolescence très rapide des appareils et des logiciels viennent contrarier cette prétendue infaillibilité numérique. Comme Françoise Parfait le souligne, citant Hervé Fischer : « nous pouvons encore lire les manuscrits de la mer Morte, mais nous n'avons aucun moyen de lire les premiers CD-Rom des années 1980; les lecteurs et les logiciels de l'époque n'existent déjà plus [497]. » Au moment où il écrit ces lignes, une vingtaine d'années seulement ont suffi pour une amnésie totale, c'est l'ironie du sort la plus inouïe pour une technologie de la mémoire.

Matérialité de l'immatériel

L'image numérique est souvent définie en négatif, par ce qu'elle n'est pas. Elle souffre des mêmes préjugés qui ont discrédité la photographie à ses débuts. Parmi ceux-ci, on lui refuse toute matérialité, on lui reproche son défaut de qualités sensibles. Florence de Mèredieu souligne, pour les réfuter[498], les arguments disqualifiant la photographie : sa planéité, son caractère lisse, conjuguées à son remarquable illusionnisme de la profondeur, du volume et des textures du réel, ont jeté un voile de suspicion, hérité de Platon, sur ce *medium*. Ce double dépourvu de chair, et de surcroît fabriqué mécaniquement, est par définition une écriture avec la lumière, donc avec l'immatériel.

[497] Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, *op. cit.*, p. 353.
[498] Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 75.

À ces arguments elle oppose les trois suivants: sa genèse doit à la chimie autant qu'à l'optique, c'est donc par des procédés bien matériels qu'elle naît. Elle exige un appareillage, justement, un matériel au sens littéral, très encombrant à ses débuts. Enfin, elle prend corps sur des supports, du négatif aux tirages, avec des *medium*s et tout un appareillage complexe.
De la même façon la vidéo a souffert ces mêmes critiques dès ses débuts. Aujourd'hui encore certains la déprécient pour les mêmes raisons, son immatérialité, notamment quand il s'agit de la commercialiser. Lorsque l'on cherche à exposer en galerie ou à vendre son travail sous forme de vidéo, l'argument de l'absence de pérennité de l'œuvre est régulièrement avancé, ainsi que celui de la difficulté de la présenter car elle exige un appareillage précis. Celui-ci est le plus souvent masqué, intégré dans des socles ou des panneaux supposés faire oublier leur trivialité. En soi, il est vrai qu'ils n'ont pas à proprement parler une esthétique artistique pensée ainsi, ce sont les mêmes que l'on retrouve dans le salon de tout un chacun.

Un dernier argument négatif concerne sa possible duplication à l'infini, le marché de l'art n'est pas encore prêt à accepter l'absence de limite des œuvres multiples comme la photo, la gravure ou le film. Son existence même fait problème, car on échange au mieux un DVD avec une jaquette appropriée représentant l'œuvre, mais contrairement à une photographie, multiple elle aussi, l'œuvre n'est que potentielle sur ce support. Elle est virtuelle, au sens que Pierre Levy définit:, elle nécessite d'être actualisée « Le virtuel ne s'oppose pas au rée mais à l'actuel. (…) [il] est comme le complexe problématique, un nœud de tendances ou de forces (…) [499]» Mais elle est virtuelle également dans le sens digital de *mémoire d'image* selon Couchot, qui peut être sollcitée à tout moment pour réactiver ce dont elle est la mémoire, une image en tous points conforme au codage qu'elle conserve intact..

L'apparition de l'image en mouvement est forcément temporaire, et comme vidéo, numérique de surcroît, elle conserve cette immatérialité et ce caractère d'illusion dû à la simulation. Toute saisie immédiate d'ensemble est interdite, la vidéo semble insaisissable.

Pourtant, contrairement à cet *a priori* immatériel, elle nécessite des conditions matérielles indéniables pour être diffusée. Selon les modalités d'exposition, elles varient, mais il faut toujours au minimum de rallonges et multiprises pour partager la source d'alimentation électrique entre les nombreux appareils : moniteurs, vidéo-projecteurs, lecteurs DVD ou ordinateurs.

[499] Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La découverte, 2001, p. 14.

En fait, tout un arsenal technologique et souvent une jungle de câbles en tout genre sont nécessaires à la mise en place de l'exposition de mon travail. Ce déploiement matériel important que je choisis de ne surtout pas masquer contraste avec le caractère éphémère et évanescent de l'image lumineuse de mes films.

La vidéo demeure, comme la photographie, à laquelle elle reste irrémédiablement attachée tout en s'en distinguant, une écriture avec la lumière, et maintient cette part irréductible d'immatérialité d'autant plus flagrante qu'à l'extinction des machines, rien ne demeure. La seule chose qui reste est dans la mémoire du spectateur. Les images des films se transforment dès leur apparition en images mentales, toutes subjectives et impalpables. « L'image vidéo apparaît comme une image non pleine, fragmentaire, transparente et fantôme, pas une image en plus, pourrait-on dire en paraphrasant J.P. Fargier, mais une image en moins. Une image en voie de consomption. », écrit encore De Mèredieu ailleurs[500].

Cette bipolarité de l'image vidéo-numérique oscillant entre matériel *high tech*, lourd, coûteux et *image précaire*[501], travaillée pour être déceptive, *low-fi*, m'intéresse dans cette contradiction même. Associée à l'apparition contingente du corps, corrélée avec sa dimension indicielle, elle en dit bien toute la fragilité.

2- Utopie, *uchronie* de la vidéo numérique

Pour Edmond Couchot l'image numérique est flottante : « par définition diamorphique (entre deux formes), utopiques (sans lieu propre), uchroniques (sans temps propre, et donc imprésentables), sans identité fixe ni permanente, sans auteur unique ni définitif[502] ».

Certaines de ces caractéristiques sont pertinentes pour mon travail, d'autres non. Il parle là surtout d'une forme précise d'image numérique, celle d'œuvres de synthèse participatives telles que certaines de ses propres créations reprises sur internet et modifiées, modifiables à tout moment. Toutefois la plasticité de l'image numérique, son aptitude à la transformation dans ses formes, ses teintes, sa constitution de pixels, ses temps, ses lieux sont des données qui font sens dans les processus que je mets en œuvre, même si je les utilise, comme on le dit de Man Ray pour la photographie, *à l'envers*.

---

[500] Florence De Mèredieu, *L'implosion dans le champ de couleurs*, in *Vidéo*, sous la dir. Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, *Communications* n°48, *op. cit.*, p. 249.
[501] Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, Du dispositif photographique*, coll. Poétique, Paris, Seuil, 1987.
[502] Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, *De la photographie à la réalité virtuelle, op. cit.*, p. 224.

Uchronie

Nous avons relevé plus haut le tressage temporel complexe qui se joue dans mes vidéos numériques entre la prise de vues et le montage, compliqué encore par la duplication des plans et leur modification temporelle dans les logiciels. Nous avons aussi distingué le temps physique enregistré, celui de la narration du film et celui, subjectif, du spectateur. Mais un autre temps doit être identifié ici, qui tient à son mode de présentation : la mise en boucle.

Dans les expositions d'art contemporain proposant des vidéos, contrairement au cinéma où il est immobilisé en attente du film, le spectateur circule librement, entre et sort des salles obscures où se trouvent projections ou moniteurs, y arrive donc à un certain moment du film, au beau milieu, dans le sens imprécis de cette locution courante. Ce *milieu* a deux conséquences : la première, c'est la prise en compte par l'exposition de cette arrivée impromptue du spectateur. On y remédie par une diffusion en boucle qui permet de présenter l'œuvre de façon continue.

Quand le film possède une dimension narrative s'inscrivant dans une nécessaire chronologie, le visiteur ayant d'abord vu la fin, puis le début, reconstruit mentalement le puzzle, sans aucun problème. Cette reconstitution de l'ordre séquentiel est admirablement exploitée dans *Irréversible*, de Gaspar Noé, dont la première séquence est l'épilogue : le film entier est monté « à l'envers », la succession des scènes se déploie à rebours, à partir du drame final donné d'emblée. Les angles de vue inhabituellement renversés ajoutent à ce renversement chronologique, et à la tension dramatique du film. Commencer par la fin est une trouvaille fort efficace pour souligner l'irréversibilité du temps et des événements, qui est le ressort du film.

La deuxième conséquence est une exploitation artistique de ce moyen de diffusion devenu incontournable. Car dans mon travail la boucle est dans le film-même avant d'être dans son exposition. La même séquence réitérée, quoique différente dans son apparence, donne l'impression paradoxale que le film est en train de se répéter, pourtant, on perçoit bien qu'il est différent. La boucle mine un peu plus encore la dimension narrative déjà très ténue de mes montages, qui résulte d'une construction plus que d'une réception d'un récit tout fait. Mes films jouent clairement avec l'ambigüité de la boucle, soit comme film refilmé ou face au traitement sur un traitement. On a l'impression d'un retour du même.

Mais la boucle induit aussi l'idée du cycle : *Mulholland drive*[503], de David Lynch, propose une stratégie de narration temporelle en boucle, qui enferme l'héroïne dans son amnésie et retourne l'histoire sur elle-même. Le spectateur fait mentalement coïncider les menus détails qu'il avait relevés comme par mégarde, sans les comprendre et qui dès lors s'inscrivent parfaitement sous l'éclairage approprié que la fin du film révèle.

La boucle est donc, au-delà d'un parti pris pratique, un élément qui fait sens. C'est aussi une façon de rythmer l'œuvre, comme les *loops* musicales le font pour instaurer un fond sur lequel la mélodie peut s'écrire. En littérature, on pourrait la rapprocher d'une trame à l'imparfait qu'un passé simple peut rompre par un événement. Mais dans mon travail, c'est un imparfait sur un imparfait qui s'écrit. Ce temps est réputé dramatiser un récit.

Dans mon travail, le temps impose une déréliction progressive à l'image, et par-delà l'image, à son référent, le corps. Comme retour infini sur le même, la boucle confère une certaine vanité à l'œuvre en insistant par là même sur l'absence de pérennité des événements, sur ses conditions temporelles toujours à rejouer, son mode d'existence fugitif. En relation avec les sens de l'œuvre, ce temps toujours revenant, alternant début et fin, fin et début, par sa forme cyclique, est une nouvelle figure de ces tentatives sans cesse recommencées de s'inscrire, de rester, pour cette trace évanescente et éphémère.

Ce temps est aussi une proposition : accorder du temps, comme accorder l'attention de ses sens à l'œuvre, donc au corps – nous avons vu à quel point les deux sont indissociables – c'est développer une certaine empathie, mais elle est variable selon le bon vouloir du spectateur. L'œuvre vidéo peut ne pas être vue.

Par la mise en boucle, associée aux refilmages, le temps revenant nous remet face à une image déjà-vue, qui pourtant fuit toujours. Le retour du même devenu autre marque l'impossibilité de contenir, de retenir l'instant, aussi bien que le film *Irréversible* mettait l'accent sur l'impossibilité de remonter le cours du temps en le faisant, justement. Mais à l'inverse, la boucle n'instaure-t-elle pas une forme de hors-temps, comme d'ailleurs, à l'extinction de l'appareil, la latence de l'œuvre ? La boucle, comme retour infini sur le même, l'installe-t-elle dans un hors-temps, est-elle latente, en attente de l'attention du regardeur ? À l'extinction des appareils, l'œuvre disparaît-elle, ou est-elle ce phœnix immortel qu'elle semble être et qui ne s'éteint que pour mieux renaître ?

[503] *Mulholland drive*, long métrage de David Lynch, 146 mn, U.S.A., 2001.

Utopie

À ce flottement indécidable des temps de mes montages numériques s'ajoute celui du lieu, ou plutôt des lieux de son inscription, de sa diffusion. Une fois achevé, le film est exporté mais aussi conservé sous un format logiciel, sous forme native, ce qui me permet d'y revenir indéfiniment si je le souhaite.

Son exportation s'effectue sous de multiples formats, certains déjà préparés par les appareils, par exemple les envois par mél ou les posts sur internet, d'autres avec des choix vastes selon l'encodage désiré. L'option d'exportation une fois faite, le film peut prendre une variété de canaux : il peut être enregistré sur disque dur, ou encore être *partagé* sur le web, inclus sur un site, être envoyé en wi-fi sur un téléphone portable, par exemple, ou encore être gravé sur un DVD avec d'autres données, comme moyen d'archivage ou de présentation.

À cette multitude de formats de conservation ou de partage s'ajoute la multiplicité des formes et formats de restitution. Il peut en effet être diffusé par des appareils très divers (un moniteur, une télévision, une tablette numérique, un téléphone portable ou encore être vidéo-projeté, sur un mur ou toute autre surface de projection, et les choix de grain du support, de couleur, de texture, de formats, les jeux avec l'architecture et les anamorphoses sont vastes.

Selon le support employé, par exemple un DVD sur lequel est gravé le film, est-on véritablement face à la même œuvre selon qu'elle est projetée sur un mur, diffusée sur écran ? selon le type d'écran et la variété des ambiances colorées qu'ils restituent, est-ce encore la même œuvre ? Quand celle-ci est diffusée sur internet, *partagée*, selon le terme consacré, est-ce toujours la même ? Chacun des spectateurs qui la reçoit avec sa propre machine ne la recrée-t-il d'une certaine façon puisqu'il en modifie certains paramètres ?

Est-ce à dire que la vidéo numérique n'est définie dans aucun lieu ? Où s'inscrit la trace, l'œuvre ? Cette absence de lieu défini ajoute-t-elle à la précarité et l'immatérialité de l'image lumineuse ou au contraire sa capacité de diffusion multi-support lui confère-t-elle une puissance insoupçonnée ?

C/ Usages défectifs

Mon travail artistique opère dans les failles d'une technologie de pointe, mettant en défaut les prodiges qu'elle est sensée réaliser. Mon champ d'exploration réside dans les pixelisations, les saccades, le seuillage, le lissage à outrance, les scintillements, les *lags*, et toute forme de défauts produits par les manipulations numériques et les logiciels dès lors qu'ils sont utilisés à contre-emploi. Ces pratiques instaurent une dimension critique envers des moyens technologiques réputés puissants. Nous allons dérouler ici ces deux aspects signifiants.

1- Travailler *a minima*, à rebours ou à perte

Mon intérêt porté aux utilisations iconoclastes ou détournées des techniques me conduit à évoquer deux grands maîtres en la matière.

Moholy-Nagy expose, dans son ouvrage *Malerei, Fotografie, Film* publié en 1925 par le Bauhaus, son enthousiasme pour les aspects formels légers, aériens, dynamiques de l'architecture ou du mobilier, et considère que la photographie et le film entrent en parfaite adéquation avec l'immatérialité qu'il recherche et sont bien plus adaptés au monde moderne que la peinture. Il fait l'apologie de la lumière contre la matière, le photon contre le pigment, la technique sur l'artisanat, l'automatique sur le manuel, en ce qu'elle propose un regard neuf. Il se sert de la photographie pour développer celui-ci chez ses étudiants : « Nous avons donc avec l'appareil photographique le secours le plus fiable pour inaugurer un nouveau regard[504]. »

Et pour ce faire, il propose de se saisir de tous les phénomènes qui produisent des prises de vues *défectueuses* : surexposition, sous-exposition, vues obliques, ombres dures, etc. Il reste, nous dit Michel Frizot, un *amateur* dans le maniement de l'appareil, mais c'est sans doute ce qui favorise sa fantaisie créatrice qui ne s'embarrasse pas de préjugés ; à sa suite les artistes de la *Nouvelle photographie* revendiqueront ce statut de dillettantes, d'*outsiders.*

[504] Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie, op. cit.,* p. 463.

Man Ray, quant à lui, a toujours tenté des expérimentations qui prennent la technique photographique comme « en défaut », *à l'envers*, comme l'a souligné l'exposition éponyme au Grand Palais en 1998. La photographie sans maîtrise, telle qu'il la revendiquait en cherchant à s'en défaire, faite de flous de bougé, de cadrages basculés ou *ratés* aux têtes ou membres coupés, de surexpositions, de sujets informes ou sans intérêt, incluant le hasard, autant d'affinités avec le *coup de dés* surréaliste mais surtout autant d'éléments à explorer sans contrainte. Il disait volontiers se désoler de sa reconnaissance comme photographe, lui qui se préférait artiste. C'est que ce titre emmène avec lui toute une *doxa* dont sa maîtrise ne fait pas de doute, mais de laquelle il aimait se délester dès que possible, bien qu'il pratiquait aussi des prises de vues très étudiées, composées et maîtrisées dans les effets voulus.

Mon travail se saisit aussi d'éléments qui, indésirables du point de vue d'un usage standard, permettent de mettre à jour des formes inusitées. Partant toujours d'un enregistrement du réel, ces usages à rebours, *a contrario* de ce que les logiciels invitent à faire révèlent le verso de la figuration et mettent en œuvre les processus entropiques que je recherche.

Ceux-ci sont dus à une combinaison de déperditions tenant parfois à l'optique, aux réglages en amont conjugués avec des opérations en aval, réitérées sur elles-mêmes. Dans la série *Anthropies* qui a fondé ces recherches, la perte de couleurs, de format, de volume inhérente à toute photographie par rapport à son modèle réel est exacerbée par le processus mis en œuvre : la photographie de l'écran affichant ces premières prises, puis celle des images de deuxième génération, et enfin de troisième. Chaque opération modifie la teneur iconique de ces images et finit par la noyer dans ses constituants plastiques : le pixel, le temps, le contour, la couleur, la lumière sont ainsi mis au jour. Dans un premier temps oubliés, comme on le fait face à une image pour aller à son référent réel ou sa narration, ils reviennent en force pour ne plus rien signifier qu'eux-mêmes, défaisant la figuration.

Ces mêmes questionnements accompagnent mes vidéos, qui présentent un personnage féminin générique se livrant à des gestes quotidiens d'une grande banalité. Cette narration minimale ne se déploie pas plus, au contraire. La seule *storia* est celle de son envahissement par un élément exogène, provenant du traitement en surenchère ou en abîme, et cette lente entropie se déroule sur l'ensemble du film.

Souvent l'introduction d'un paramètre défaillant suffit à engendrer une déperdition en cascade. Le ver mis ainsi dans le fruit, il suffit alors de lancer la reprise, séquence après séquence, pour qu'il ronge peu à peu l'ensemble. Dans *Repentirs* par exemple, le trait circonscrivant le personnage se dédouble toujours plus et finit par donner l'impression qu'il laisse déborder le corps au lieu de le contenir. Dans *Last plays*, c'est l'obscurité et l'absence de contraste qui gagnent petit à petit, tandis que dans *Partir*, le décor rendu flou semble s'animer et absorber le personnage. Dans Séri(s) illimitée(s) c'est l'éloignement qui fait disparaître la figure alors qu'elle semble enfermée dans le champ. Dans *Analepses* c'est le temps revenant qui la liquéfie.

Tous ces événements augmentent leur impact au fur et à mesure, atteignant par là la figuration. Ils tendent à faire de chaque œuvre une sorte de vanité contemporaine, proposant au spectateur d'être face à la désagrégation progressive de la représentation, la scène, mais surtout de la figure qui y déambule. Cette recherche de formes toujours différentes de l'entropie est aussi une démarche portée par l'expérimentation, on y revient.

Les usages *a contrario* ou *a minima* d'une technologie de pointe introduisent également une forme de critique de leur potentiel toujours plus performant, en tout cas vanté comme tel par les circuits commerciaux.

2- Une posture critique

Dès lors que l'on adopte comme outils du travail artistique appareils photo et caméra numériques, logiciels et ordinateur, on est confronté à un ensemble d'options qui, en les combinant, peuvent générer une kyrielle d'occurrences possibles. Mais on va voir que ce large choix est fortement tributaire de paramètres prédéfinis par les usages ayant présidé à leurs fonctions. Face à cette proposition préconçue par les fabricants, les choix sont ceux que l'on se donne soi-même dans l'usage que l'on en fait.

Les professionnels de l'image (graphistes, réalisateurs, cadreurs, monteurs, etc) cherchent en principe à maîtriser les fonctions préétablies dans les logiciels ou les appareils pour en tirer le meilleur parti, ce qui n'exclut pas un style ou une originalité. Je cherche au contraire à explorer les fonctions pour les prendre comme "en défaut", me saisir de leurs limites, leurs impossibilités, les performances qu'elles n'ont pas et pour lesquelles elles sont défaillantes.

Mais j'utilise surtout leurs fonctions dans un usage absurde, accentué à outrance ou en désobéissant à leurs conditions d'utilisation prévues. Cet usage à rebours tend précisément à mettre l'accent sur ces fonctions dédiées pour en souligner les ressorts. Mais plus encore, il me semble que ce grain de sable dans les rouages des fonctions technologiques introduit un libre arbitre résistant à un formatage imposé, qu'il réintroduit l'humain, finalement, et sa liberté d'action dans des procédures fortement automatisées.

Marc Jimenez avance qu'« une philosophie ou une théorie du multimédia et d'internet sont toutes aussi vaines que le serait une philosophie du téléphone ou du fax. Tout au plus a-t-on besoin d'un mode d'emploi précis et efficace[505]. »

Nous le rejoignons d'une certaine façon dans la mesure où l'outil ne pense pas, néanmoins dans le cadre artistique et dans la visée d'une étude, poïétique au minimum si elle n'est théorique et philosophique, on ne peut se satisfaire de ce présupposé qu'il n'existe pas de pensée de l'outil. L'outil a été et continue d'être pensé en amont de sa fabrication. Il peut être utile de voir en quoi cette pensée de la technique incite l'usage, le formate plus ou moins, et influe de ce fait sur les significations des produits issus de cet usage.

Penser la technique

Pour parvenir à *penser* ces usages des machines, je ferai appel à deux pensées de la technique qui éclaireront la mienne. La première réside dans l'apport de la thèse de doctorat de Gilbert Simondon, rédigée en 1958 et publiée sous le titre *Du mode d'existence des objets techniques*. Dans son contexte de parution, au milieu des trente glorieuses, se font jour deux attitudes contraires. D'un côté les technophobes opposant la machine à l'homme, de l'autre les technophiles ayant une foi aveugle en le progrès. Il relève la contradiction des méfiants à l'égard de la technique : d'un côté, ils estiment qu'elle est stupide, sans intérêt car elle ne pense pas, et il démontre au long de son ouvrage l'importance d'une philosophie de la technique. De l'autre, ils l'affublent d'intentions hostiles à l'homme, commme si sa puissance les dépassait et comme si, finalement, elle pensait, ou dumoins avait une forme d'intention.

Pour contrer le poncife de cette opposition, il démontre que l'objet technique fixe et cristallise des gestes humains, malgré son fonctionnement mécanique. L'automatisation élevée est le fruit d'un bas niveau technologique, alors que le véritable perfectionnement des machines est leur degré d'indétermination.

[505] Marc Jimenez, « La *Technè* ne pense pas », in *Internet all-over*, Art Press +, numéro hors série, novembre 1999, p.39.

Celle-ci réclame un agent qui opère : « La machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte, et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant (…)[506] »
À l'orée du règne de ce que l'on nomme aujourd'hui les machines intelligentes, communiquant entre elles, on pourrait se demander si cette présence de l'homme est toujours aussi indispensable, mais Simondon parlait déjà à l'époque de certaines machines interagissant entre elles. Cela ne disqualifie de toutes façons pas la pensée à l'origine de leur conception. La machine la plus sophistiquée n'est jamais que le produit de l'intelligence humaine. Pour mieux comprendre en quoi cette donnée est importante, examinons ce que Vilèm Flusser écrit à propos de l'appareil photo, ouvrant un point de vue original sur la photographie puisqu'il le fait depuis la philosophie des sciences.

D'emblée il avertit le lecteur du caractère hypothétique de son court essai qui vise non à soutenir une thèse, mais à ouvrir une discussion philosophique. C'est dans cette optique que nous l'abordons, en la discutant mais en la considérant d'abord comme une nouvelle approche salutaire, car elle déplace le seuil de l'interrogation sur la photographie habituellement centré sur l'image, l'auteur ou le spectateur sur un aspect essentiel quoique trop oublié, l'appareil lui-même.

Le premier moment oppose le texte à l'image, et le temps circulaire magique préalable au temps historique et linéaire de l'écrit qui lui succède. Ce premier temps de l'essai, qui se veut historique, est peu étayé mais il lui permet de conclure que l'image technique fait écran là où l'image était auparavant une orientation sur le monde. Pour lui l'image est passée de la transparence à l'opacité. Ce préalable étant posé, il commence à aborder le vrai sujet de l'essai, d'abord sous l'aspect de l'image technique. Pour Flusser, celle-ci est post-historique, selon la conception précitée. Elle est technique car produite par des appareils. Et de ce fait, alors que les images traditionnelles signifiaient des phénomènes, les images techniques signifient des concepts. Mais elles les portent de façon absolument invisible : elles semblent refléter le monde, car c'est automatiquement que « le monde apparemment signifié par les images techniques semble être leur cause[507] » ; ici sans le dire clairement, il présuppose dans l'automatisme la notion d'empreinte, d'image générée par la présence du référent. Il poursuit : « Ce que l'on y voit, ce n'est donc pas, semble-t-il, des symboles à déchiffrer, mais des symptômes du monde[508] ».

[506] Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1969, p.11.
[507] Vilèm Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004, p.16.
[508] *Ibidem*, p. 16.

Il ne s'étend pas véritablement sur cet aspect décisif, qui aurait pourtant mérité développement, car pour lui l'essentiel est ailleurs, non dans l'image, bien qu'elle en soit le récipiendaire final, avant de le transmettre à son tour au spectateur, mais dans l'appareil. C'est à partir de ce moment du livre que sa pensée est plus convaincante, plus soutenue par l'aspect scientifique qu'historique.

L'appareil est rapidement défini, dans deux acceptions qu'il corrèle : l'appareil de niveau macroscopique tel qu'il en devient invisible, celui des états, des administrations, des systèmes politiques ; l'appareil qui devient microscopique est tout aussi invisible, celui des cartes à puce ou des appareils photographiques. Il rappelle aussi que l'étymologie du mot donne le sens de *préparer, apprêter* et en souligne les affinités avec l'affût, et il est vrai que la littérature sur la photographie regorge de métaphores de chasse ou de guerre.

Cet appareil est un objet culturel, fabriqué, mais d'une sorte bien précise : à la fois objet et outil pour fabriquer des objets, en l'occurrence des photographies. Dans cette appartenance à la catégorie outils, il distingue encore ceux, traditionnels, qu'il nomme « empiriques » et ceux, techniques, qui résultent de la conjugaison des théories scientifiques et d'une fabrication industrielle. Les premiers sont pensés comme des prolongements d'organes, alors que les seconds sont bien plus complexes et se nomment « machines ». Dès lors, l'éviction de l'humain au profit des machines dans l'industrie, pour être un lieu commun, n'en est pas moins une donnée pertinente pour comprendre le rapport à l'appareil comme machine et non comme outil.

L'appareil est une *black box*, selon Flusser : alors que l'outil demeurait limpide dans son fonctionnement, celui de la machine échappe à l'entendement de l'usager (seuls quelques spécialistes y accèdent, et encore, de façon parcellaire, spécialisée, justement).

L'appareil photo est aussi opaque aujourd'hui. Le photographe sait bien sûr comment le faire fonctionner, mais là où il pense que l'appareil sert ses intentions, en fait l'inverse se produit et c'est lui qui sert les intentions de l'appareil. Flusser l'affuble même du qualificatif de *fonctionnaire.* Pourquoi l'opérateur sert-il les intentions de l'appareil ? Du fait de cette opacité, celles-ci lui échappent. La façon dont se fabriquent les images dans la *boîte noire* le dépasse. Enfin, à cause de ce qui a présidé à son élaboration, c'est-à-dire le programme.

Cette notion est fondamentale, et multiple. L'auteur compte plusieurs niveaux de programmes : « l'industrie photographique qui a programmé l'appareil photo ; celui du parc industriel qui a programmé l'industrie phototgraphique ; celui de l'appareil socio-économique qui a programmé le parc industriel, et ainsi de suite[509]. »

Et dans ce système d'inclusion et d'engendrement, on ne voit pas comment les programmes éviteraient de porter en eux, génétiquement pourrait-on dire, les caractères des métaprogrammes, des méta-appareils. Leur intelligence artificielle est conçue pour accomplir, ou à tout le moins simuler, une « pensée » efficace, en fonction des données reçues, et surtout produire un résultat conforme aux possibilités préétablies. Le programme conditionne l'image, comme le geste du photographe, ainsi que le sujet qu'il veut viser. On pourrait objecter que l'appareil propose des choix dont l'opérateur dispose, mais Flusser écrit encore que les paramètres et les variables : « sont inscrites sur ses faces extérieures et peuvent être manipulées (…) ces catégories sont celles de l'espace-temps photographique. Ni newtoniennes ni einsteiniennes, elles partagent l'espace-temps en régions assez clairement distinctes les unes des autres[510]. »

Les choix de cadrages et de temps d'obturation sont donnés par l'appareil — on peut ajouter que ces derniers sont le plus souvent automatisés dans les réglages d'origine, et maintenus ainsi la plupart du temps par l'utlisateur *lambda*. Ces choix apparents bernent l'opérateur ; dès lors, au moins le cadrage et le sujet pourraient être le lieu du libre choix, mais là encore, dit Flusser, ce choix est un leurre : « en réalité, il ne peut précisément prendre que ce qui est photographiable, c'est-à-dire tout ce qui figure dans le programme[511]. » Alors sans doute un autre niveau de choix peut-il opérer, celui du champ d'inscription, par exemple artistique, scientifique, politique ou autres ? Mais cependant, il lui faudra « régler » son appareil : ce geste technique est donc soumis aux possibilités de l'engin ; et pour Flusser, ce geste est conceptuel, car l'image produite l'est en fonction des concepts préexistants ayant présidé aux programmes.

Alors que les possibilités de combiner ces paramètres en font un ensemble inépuisable — Flusser dit que l'imagination de l'appareil dépasse celle de chaque photographe particulier, et même celle de l'ensemble de tous les photographes[512] —, selon lui les images produites sont pourtant redondantes.

---

[509] *Ibidem*, p. 31.
[510] *Ibidem*, p. 36.
[511] *Ibidem*, p. 38.
[512] *Ibidem*, p. 38.

Et le mode opératoire de l'appareil imprime à l'agent la structure quantique, atomisée, qu'il possède lui-même, la multitude des points de vue possibles, des réglages temporels : « se composant d'hésitations et de décisions punctiformes[513]. » Son analyse le pousse à en déduire, par l'asservissement de l'utilsateur à l'appareil, celui des machines sur l'homme, on retrouve là une opinion bien connue : « Qui feuillette l'album d'un photographe amateur n'y verra pas, fixées en images, les expériences, les connaissances ou les valeurs d'un être humain, mais des possibilités d'appareil qui se sont réalisées automatiquement (…) ce qu'ils produisent, ce sont des mémoires d'appareil, non des informations ; et mieux ils le font, plus ils affermissent la victoire des appareils sur l'homme[514]. »

Précisant sa pensée par champ d'investigations successifs et excentriques, Flusser s'attarde aussi sur le mode de distribution de la photographie, technique de reproductibilité par essence. La société passe de la propriété à l'accès – ce que Jeremy Rifkin[515] avait déjà relevé – ; de l'importance de la chose à celle de l'information.

Au moment où il écrit, en 2004, l'image sur papier est concurrencée par l'image immatérielle, qui perd toute choséité, et qui peut surtout, c'est la grande nouveauté de cette image, transiter par une multitude de canaux. Or, un canal est aussi porteur d'une intention (idéologique, sociale ou autres), et détermine de ce fait le sens d'une image par le contexte de ce vecteur. En même temps qu'elle se diffuse, cette image non élucidée par la critique comme porteuse de cette marque programmatique renvoie au système un *feed-back* qui vient confirmer le programme de l'appareil.

Enfin, se penchant sur la réception de la photographie, Flusser affirme que l'amateur est analphabète pour ce qui est de l'image. La grande démocratisation qui multiplie la pratique amateur de la photographie alimente l'industrie en constituant *ce feed-back*. Celle-ci, prenant acte des comportements, modifie en conséquence les caractéristiques des appareils. J'ai pu expérimenter très clairement ces modifications chez *Apple*, avec par exemple le logiciel de montage vidéo *Imovie* dont les fonctions et l'environnement ont changé du tout au tout vers les années 2006/2007 : s'il était possible d'être créatif avec ses options diverses auparavant, il s'est conformé ensuite à une utilisation familiale.

---

[513] *Ibidem*, p. 41.
[514] *Ibidem*, p. 61.
[515] Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès : la nouvelle culture du capitalisme*, traduit de l'américain par Marc Saint-Upéry, Paris, La découverte/Syros, 2000.

Son environnement s'est complètement subordonné à un usage de type "films de vacances", canalisant totalement l'utilisateur. Du logiciel simple, mais assez ouvert qu'il était auparavant, il est devenu un moule contraignant. Ses fonctions les plus divergentes ont disparu, sans doute trop peu usitées dans ce cadre, majoritaire. Impossible pour moi désormais de l'utiliser, même pour monter un film de vacances j'ai recours aux logiciels de professionnels.

Le fonctionnement des appareils et la production des images, comme leur réception se calquent sur ceux du programme, fondé sur une combinatoire et sur l'automatisme, incluant un hasard modéré. Car selon lui, qui décidément n'accorde aucune décision à l'utilisateur, les combinaisons se réalisent de façon contingentes, accidentelles, mais nécessairement prévisibles puisqu'elles font partie du programme. Leur ordre est aléatoire, mais leur apparition inévitable. En cela les machines ne sont pas surhumaines, dit-il, au contraire leur mode de pensée est stupide, sous-humain. Et d'ajouter qu'il faut faire valoir notre critique pour que le flux incessant et automatique des images, ce *staccato* ne vienne remplacer dans la société tout autre mode de culture.

Car pour lui l'intention humaine a déserté les programmes de fabrication des appareils des dernières générations ; désormais, ils fonctionnent moins comme moyen que comme fin. Leur univers est fragmenté, « atomistique, démocritéen, un puzzle[516] », écrit Flusser.

Ils évoluent non par rapport à une fonction, mais les uns par rapport aux autres, pour renouveler l'achat, mais en circuit fermé, toujours et de plus en plus tournés vers ces images redondantes dont ils reçoivent la confirmation permanente. Cette remarque me semble se vérifier tous les jours au regard du marché.

Cet entêtement en boucle est analogique au concept qu'il a déjà mentionné plus tôt dans cet essai à propos de l'information, celui d'entropie, second principe de la thermodynamique mais utilisé aussi pour caractériser le degré d'information qui s'épuise dans un message : « nous voyons dans le cosmos un appareil qui renferme une information originaire dans son *input* ("Big Bang") et qui est programmé pour réaliser et épuiser nécessairement, grâce au hasard, cette information ("mort thermique")[517]. »

[516] Vilèm Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 69.
[517] *Ibidem, p. 80.*

Il conclut sur la nécessité d'une philosophie de la photographie, d'une résistance au modèle imposé par la machine, par quelques pistes (jouer contre, tromper l'appareil, y introduire de l'humain, de l'imprévu, de l'improbable) explorées par les photographes dits « expérimentaux ». Ceux-ci questionnent les données fondamentales qu'il a interrogées tour à tour : *image*, *appareil*, *programme* et *information*.

Ainsi, Flusser ajoute, à l'importance de la parole et de la liberté contre l'autorité de l'image déjà évoquée avec Marie-José Mondzain, une pensée de l'appareil et une résistance à celui-ci et à ses programmes. La lecture de cet essai concis et de ce fait loin d'être indiscutable, selon son projet même, est pourtant très féconde. Elle me permet de reformuler et d'éclairer autrement mon rapport aux appareils, d'y déceler ma position contre cette prédétermination de l'appareil, ou plutôt, selon l'usage que j'en fais, *des* appareils.

En effet c'est précisément le fait que l'appareil, la machine, soit porteuse de programmes qui me pousse en en utiliser de nombreux, ayant chacun un usage dédié, plus ou moins ouvert à l'interaction avec l'opérateur par le biais de choix. Les panels de choix varient d'un appareil à l'autre, mais surtout dans le temps, car le système économique qui les régit est fondé sur l'obsolescence, pour susciter le nouvel achat. Ce nouvel achat est rendu nécessaire par différents facteurs : la non résistance au temps d'une part, ou à cause d'événements accidentels, bris, perte ou vol d'autre part. Le marché vise plutôt le remplacement pour cause d'évolution, mais ce n'est pas mon choix car précisément, puisque je ne souhaite pas utiliser les performances. L'obsolescence est doublement programmée par les constructeurs : la panne est prévue au bout d'un certain temps, de nombreux témoignages l'attestent.

L'autre face de cette obsolescence est l'amélioration des performances du produit, selon les critères du marché, c'est-à-dire de l'offre face à la demande de masse. Généralement, les changements se font peu à peu, très dilués dans la durée, de façon à ce que chaque nouveau modèle apporte quelque chose sans pour autant tout révolutionner, et même en cas de saut technologique le changement s'inscrit dans une certaine durée, qui permet d'écouler les appareils fabriqués précédemment. Mais même progressive, et c'est tout relatif, l'obsolescence est incontournable.

Je suis en permanence confrontée à la panne, aux vols, mais aussi à l'obligation d'achat programmée par les constructeurs pour cause d'incompatibilité entre une nouvelle caméra et un logiciel, voire un ordinateur comme ce fut le cas au passage en HD, un aspect largement assumé et critiqué pour *Apple* notamment.

Être obligé de racheter des appareils change tout : il est alors impossible de retrouver le même produit, qui n'existe plus. L'absence de qualité et de définition des plus anciens qui m'intéressent disparaîssent, laissant place à des images de meilleure définition.

Dès lors, cette donnée d'obsolescence entre comme une part constitutive de mon travail, en même temps qu'elle est une contrainte forte, un obstacle parfois. Car les appareils récents offrent de meilleures performances, quelle que soit leur gamme et même en les calibrant a minima, ils ne répondent plus de la même façon à ce que je recherche. Je reste très nostalgique des basses performances de mes appareils disparus : du grain épais de mon ancien *P.D.A.*, volé dans une galerie ; de la couleur conférée à l'image sur l'écran de mon ancien *ibook*, tombé en panne ; de l'absence de fluidité de l'antique *web-cam*, incompatible avec mon nouveau *macbook pro*. Cette obsolescence m'oblige à l'adaptation permanente, à la fois dans le maniement mais surtout dans la recherche des failles et des défauts du nouveau matériel, de plus en plus complexes à trouver et exploiter, même lorsqu'ils sont les moins performants du marché, ils ne le sont que trop pour moi. Je travaille contre le vent, à contre courant. C'est parfois épuisant, mais ce faisant je tente d'opposer une résistance aux formatages de toute espèce.

Depuis le début de cette recherche, j'ai utilisé de nombreux appareils en cherchant toujours à les contraindre au moins autant sinon plus qu'ils me contraignent. La *web-cam* est rendue mobile et révèle de ce fait son incapacité à la mise au point rapide, elle n'offre pas de réglage manuel et utilisée ainsi, elle manque toujours son sujet. Le vidéo-projecteur est parfois utilisé de façon à rendre une image très petite, rapproché de son support. Parfois son faisceau est distordu, étiré, projeté sur des supports qui l'altèrent ou le perturbent. Les commandes des logiciels sont utilisées en surenchère sur elles-mêmes, révélant l'usure qu'elles provoquent sur l'image vidéo. L'appareil photo ou le camescope réglés en automatique et soumis à des refilmages ou des photographies en abîme ne cessent de chercher une mise au point toujours plus difficile, produisant un flou sur le flou et des adaptations toujours en retard, ce qui finit par diluer la figuration, mettant à jour sa matrice de pixels ou un mouvement pur. Les flux de l'image sont saisis sur les réseaux dans leurs *bugs*. Quels que soient les développements de la technique, elle est toujours ouverte à des usages abusifs, tels que je les pratique.

Tous ces usages soulignant les failles de la technologie de pointe, offrent un point de vue critique sur celle-ci.

Ce travail est à rebours d'un usage dicté par ce que Flusser appelle les programmes. La photographie et la vidéo, comme images techniques, seraient donc des lieux de tension dans lesquels je tente, par un positionnement *a contrario*, d'affronter les intentions de l'appareil programmé. Il me positionne face à eux, comme face à la marée et non me laissant porter par elle.

Ce dernier aspect lié à la poïésis de l'œuvre étant évoqué, il est temps d'achever cette deuxième partie qui en a examiné successivement les différentes facettes.

Cet ensemble a donc cherché à élucider le travail que j'opère dans les failles de l'image, sous des approches complémentaires : la première, sur les procédures liées à la perte subie par la figuration, nous a permis de souligner le rapport corporel à l'œuvre ainsi que son aspect indiciel.

La deuxième s'est penchée sur les processus : par la surmédiatisation que je mets en œuvre, elle génère une entropie et des effets de temps. Cette déperdition qui épuise la figuration met le spectateur face à l'intrusion de l'aléa dans la représentation, au surgissement de l'accident sur la figure.

La troisième enfin, s'est attachée à déceler en quoi l'utilisation du numérique, de la vidéo exacerbait ces effets de perte, mais également la valeur critique d'un usage à rebours des technologies de pointe.

Après avoir envisagé la figuration comme une perte avant tout en première partie, puis examiné les enjeux divers de cette perte dans mes œuvres en second lieu, nous allons entamer une dernière partie, à l'aune d'une troisième hypothèse : dans cette perte donnée à voir, quelque chose demeure, voire gagne l'image.

Voyons ce qui apparaît, *AU REVERS DE LA PERTE*.

PARTIE TROIS – AU REVERS DE LA PERTE

« La révélation par le 24 images/secondes nous rend tellement plus présente la réalité, tellement plus présente que dans cette esthétique de l'apparition, comme celle du Moïse de Michel-Ange qui s'incarne peu à peu dans la matière du marbre.[518].» Paul Virilio, *Esthétique de la disparition, Paris, Galilée, 2001.*

[518] Cité par Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, *op. cit.* p. 575.

Ouvrons cette dernière partie sur ce qui pourrait être une troisième hypothèse, ou dumoins une autre approche de mon travail sous l'angle de l'interprétation, cette fois. Nous avions envisagé l'ensemble du corpus abordé comme auteur, la position ici serait plutôt celle du spectateur.

Si comme nous l'avons examiné en première partie, la figuration s'accompagne d'un revers que j'ai nommé perte, alors de façon symétrique, qu'y a-t-il au revers de mes figurations défaillantes ?

Il faut savoir se méfier de ce que l'on voit, et interroger le visible en le prenant à rebours, comme Richard Conte le fait à propos de l'œuvre de Gjon Mili, *Picasso et la fée électricité* (1949) relevant que le spectateur voit « Picasso mettre un point final à son éphémère graphisme (…) Or, au moment précis où il est photographié, le peintre attend au contraire le signal du départ[519] ».

Mes images déceptives, en montrant leur lacune, cachent-elles pourtant autre chose ? Se pourrait-il que, face à une icône malmenée, le spectateur se retrouve en présence d'un autre aspect de la figuration, plus essentiel ?

Ce sont ces questionnements que nous allons dérouler dans les lignes qui suivent. Nous chercherons d'abord à interroger la posture d'auteur-spectateur qui est la mienne, dans le chapitre *Entre décision et désaisissement*.

Puis nous déplierons les enjeux liés à cette position interprétative car, en ne se donnant pas dans leur visibilité usuelles, ces figurations créent les conditions d'un fort investissement par le spectateur, et sont le terreau d'une interprétation infinie.

Ce sera le temps d'examiner la perte qui a hanté ces pages, mais en retournant, à nouveau, la question de la figuration à l'envers. Cette perte d'abord décelée, puis recherchée dans mes images aboutirait-elle malgré tout à quelque chose comme un gain ?

Que gagne l'image déceptive à son revers ?

---

[519] Richard Conte, « Picasso, le désir attrapé par la lumière » in *Le dessin hors papier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 26.

CHAPITRE UN - ENTRE DÉCISION ET DÉSAISISSEMENT : PROCÈS DIALECTIQUE

A/ Interroger l'intention

> « Lorsque le pain est cuit, certaines parties se crevassent à sa surface ; et pourtant ce sont précisément ces fentes, qui en quelque sorte semblent avoir échappé aux intentions qui président à la confection du pain, ce sont ces fentes mêmes qui (…) nous plaisent et exitent notre appétit de manière très particulière. » Marc Aurèle, *Pensées*, III, 2, Traduit par Mario Meunier, Paris, Garnier-Flammarion, 2001.

L'ensemble de la démarche que je mets en œuvre, depuis la prise de vue qui constitue un prélèvement du matériau à travailler jusqu'à l'œuvre dans sa version finale, s'effectue par le biais des appareils et des machines que j'utilise. Mais celle-ci implique une position d'auteur-spectateur. Le travail ne consiste pas à faire, puis regarder ce que l'on a fait, mais ce faire, délégué aux machines, conduit l'auteur à adopter une position d'inspecteur. Il contrôle que l'effet rendu est conforme à ses intentions.

Mais celles-ci sont à examiner, car le projet se modifie au gré de sa réalisation. D'autre part, ce contrôle est parfois relâché, autorisant l'œuvre à s'autonomiser.

L'œuvre se construit dans une durée au cours de laquelle d'une part, l'auteur a des intentions et d'autre part, il est toujours prêt à laisser la machine prendre des initiatives qui comblent parfois le spectateur en lui. L'ensemble de ces aspects va nous intéresser ici.

1- Une œuvre ouverte

Dans son ouvrage *L'Œuvre ouverte* écrit en 1962, et bien plus tard dans *Les limites de l'interprétation*, en 1990, Umberto Eco prône, en matière d'interprétation, « une sorte d'oscillation, ou d'équilibre instable, entre initiative de l'interprète et fidélité à l'œuvre[520] ». Même si dans le premier, il défend l'initiative de l'interprète et dans le dernier, celle du texte, il réaffirme l'importance de cet aller-retour entre ces deux pôles en se méfiant de leur attraction. Il établit très tôt qu'une œuvre est potentiellement infinie quant à son interprétation, affirmation inflêchie dans le deuxième ouvrage où il prend quelques précautions, n'admettant plus l'équivalence entre une interprétation fantaisiste et une interprétation éclairée. Pour autant il reste partisan de dire que l'œuvre n'a de sens qu'interprétée, si l'on admet qu'elle est une forme de message, en plus d'être un objet sensible. Il se demande comment l'œuvre peut et doit se préoccuper de son lecteur, qui, recevant l'œuvre, s'y confronte avec subjectivité. Ce que le spectateur décèle dans l'œuvre y est, même si c'est parmi d'autres occurrences.

Pour lui c'est ce qu'une œuvre d'art prévoit. Elle institue ce rapport au spectateur « (…) *autoritairement, comme libre et imprévisible*, pour ce que vaut l'oxymore[521] ». L'œuvre, en effet, ne peut qu'instaurer une polysémie, cette ouverture est sa complexité, son intérêt. Une œuvre dont le sens est limpide n'existe pas comme œuvre.

Plus loin, Eco développe à nouveau cette oscillation en complexifiant les deux *programmes* du *débat classique* :

> « (…) le débat classique s'articule en fait autour de l'opposition entre ces deux programmes :
> (a) on doit chercher dans le texte ce que l'auteur voulait dire
> (b) on doit chercher dans le texte ce qu'il dit, indépendamment des intentions de son auteur
> Si l'on acceptait le second terme de l'opposition, on pouvait alors articuler l'opposition entre :
> (b1) il faut chercher dans le texte ce qu'il dit en référence à sa propre cohérence contextuelle et à la situation des systèmes de significations auxquels il se réfère ;
> (b2) il faut chercher dans le texte ce que le destinataire y trouve en référence à ses propres systèmes de significations et/ou en référence à ses propres désirs, pulsions, volontés.[522] »

Les pôles de l'auteur et du lecteur se dotent alors d'une autre tension, celle du texte qui semble s'autonomiser. On n'aurait donc plus deux pôles, mais trois.

---

[520] Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 17.
[521] *Ibidem*, p. 26.
[522] *Ibidem*, pp. 29-30.

Ces trois termes ou pôles entre lesquels peut osciller l'interprétation, Eco les nomme « trois intentions » : « (…) interprétation comme recherche de l'*intentio auctoris*, interprétation comme recherche de l'*intentio operis* et interprétation comme prescription de l'*intentio lectoris*[523]*.* » On comprend bien la notion d'intention de l'auteur, très usuelle. Celle du lecteur, admise, dont on se méfie, parfois à juste titre.

Mais il peut sembler étrange de prime abord d'attribuer une intention à l'œuvre, qui n'est pas à proprement parler animée. Pourtant, les praticiens le savent bien, l'œuvre résiste, s'oppose, pose des problèmes inattendus ou au contraire résoud aisément des difficultés à sa manière, bref, elle n'est jamais le résultat exact imaginé par l'artiste avant de la produire. Prenons seulement pour exemple le fait les autodafés de Michel-Ange qui, selon Vasari, « ne voulait pas que l'on connût le mal qu'il s'était donné et les tâtonnements de son talent, afin de n'être connu que dans sa perfection.[524]»

Pour le champ plastique qui nous intéresse, on peut ici appeler ce lecteur un spectateur ou plutôt un *regardeur*[525], comme Duchamp le proposait. Lui-même s'est justement penché sur cette notion d'intention, en définissant ce qu'il nomme *coefficient d'art,* qui met en balance l'intention manifeste de l'auteur et celle de l'œuvre et/ou du spectateur, qu'elle soit intention latente de l'auteur ou non, projetée par le regardeur ou conditionnée par le contexte : « (…) le "coefficient d'art" personnel est comme une relation arithmétique entre "ce qui est inexprimé mais qui était projeté" et "ce qui est exprimé inintentionnellement"[526].»

Duchamp ne forge pas cette notion sur le plan de la valeur artistique de l'œuvre puisqu'il entend concevoir le terme *art* sans jugement de valeur : « un mauvais art est quand même de l'art comme une mauvaise émotion est encore une émotion[527] », dit-il plus haut. Ce mélange d'intentions volontaires et involontaires présentes ou absentes dans l'œuvre est donné comme brut, et selon Duchamp, il « doit être "raffiné" par le spectateur, tout comme la mélasse et le sucre pur[528] ». Celui-ci apporte sa propre contribution au processus créatif, il *fait* le tableau. Il relève comme Eco le croisement, sans forcément qu'il y ait une grande marge de rencontre, entre les intentions de l'auteur et celle du spectateur.

---

[523] *Ibidem*, p. 29.
[524] Cité par Françoise Viatte, *Repentirs*, sous la dir. de Françoise Viatte, Paris, RMN, 1991, p. 26.
[525] "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux", Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 247.
[526] Marcel Duchamp, « Le processus créatif », Texte d'une intervention à la Fédération Américaine des Arts à Houston, Texas, reproduit dans *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 189.
[527] *Ibidem*, p. 188.
[528] *Ibidem*, p. 189.

Eco va plus loin, il me semble, en identifiant ce qu'il nomme *intentio operis*, alors que Duchamp en a mentionné les effets plutôt du côté de l'auteur : « La lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique[529]. »

Cette tripartition de l'intention me semble très éclairante pour tenter une interprétation plus approfondie de mon travail artistique. Si l'on admet, avec Umberto Eco qu'une œuvre est « ouverte », il est essentiel de considérer ces trois types d'intentions : celle de l'auteur, bien sûr, mais aussi celle de l'œuvre et enfin celle du lecteur – que nous transposerons au *regardeur*. Gageons que cela puisse démêler la posture d'auteur-spectateur qui est la mienne : une création par le regard et le choix après avoir passé commande aux machines.

2- Posture d'auteur-spectateur

Lorsqu'on travaille des images numériques dans un logiciel, qu'elles soient des prises uniques ou de la vidéo, le *faire* est délégué. Pas de fabrication manuelle ni de contact avec la matière, à la place des ordres donnés par un choix dans un menu déroulant ou un raccourci-clavier. De ce fait l'attention se déporte, du *faire* au *regarder faire*. Quand il s'agit de traiter une séquence vidéo, la machine peut travailler pendant de longues minutes, libérant l'auteur de la tâche qu'elle accomplit elle-même. Dès lors que fait-il ? il regarde faire et il pense. L'auteur n'a évidemment pas disparu comme peuvent naïvement le croire certaines critiques des créations numériques, comme si le monde n'avait jamais vu naître Duchamp. Il n'est pas non plus devenu un *presse-bouton* qui recueille de façon magique les effets d'un geste unique initial sans fatigue, cette image d'Épinal, on l'a dit, n'a cours que chez ceux qui méconnaissent les possibilités des logiciels et leurs limites, mais surtout les heures d'appropriation nécessaires à leur maniement.

L'auteur n'est plus dans la posture du *faire*, ou plutôt il est dans un *faire* à distance, commandé à la machine. Ce travail de création sans immersion dans l'acte libére le regard, et dans le même temps permet l'exercice de la pensée.

[529] *Ibidem*, p. 188.

Là, selon les choix opérés par l'auteur, l'œuvre prend forme, une forme non pas seulement matérielle, mais aussi d'emblée forme signifiante, faute de quoi l'opération en cours est abandonnée, simplement annulée, comme si elle n'avait jamais eu lieu. L'œuvre prend sens en même temps qu'elle se construit, et l'on peut dire que l'interprétation la précède, l'accompagne et la suit.

L'interprétation n'est pas reportée à un temps postérieur à l'achèvement de l'œuvre comme pourrait l'être un travail de dessin ou de peinture qui mobilise l'attention toute entière de l'auteur pendant son effectuation. Bien sûr un travail pictural par exemple alterne faire, regarder, penser, écrire, notamment *en attendant que ça sêche*[530]. « Peindre fait penser (…) Je prétends même que certaines idées ne viennent qu'en peignant[531] », écrit Richard Conte.

Le temps de cet accomplissement se sédimente, alterne les couches et les passages, les temps de sêchage, les temps de réflexion ou d'autre chose, celles de la vie courante notamment et ce temps vient s'insérer à son tour dans le *faire*, y compris quand il le perturbe. Mais l'acte de la peinture est entièrement fabriqué par l'auteur, par sa main. Cela n'empêche pas son regard de jauger ce qu'il est en train de faire, pourtant ce regard est différent de celui de l'auteur-spectateur.

Ce dernier, et c'est mon cas, est tout entier dans la réception. Elle n'est pas de l'ordre de la contemplation, mais d'emblée confrontée à un jugement en fonction de ses intentions. Celles-ci sont ouvertes aux réponses que le logiciel va faire, car si l'opération lui est commandée, le résultat n'est pas arrêté pour autant dans ses aspects formels, et il est parfois très inattendu. On voit déjà ici poindre cet entrelacement des intentions de l'auteur avec celles de l'œuvre.

Cette *intention* de l'œuvre dont parle Eco, pour les œuvres plastiques, est la façon dont l'œuvre se plie ou non aux intentions de l'auteur : les matériaux, le processus, les outils, etc, tout ce qui procède du *faire* se réalise toujours dans la contingence, avec ce que celle-ci comporte d'aléas, de données matérielles variables.

Un matériau même très usuel pour l'artiste peut se révéler avoir une résistance ou des caractéristiques nouvelles, venant ainsi contrecarrer le désir initial de l'auteur qui peut inclure ces aléas dans le résultat ou modifier son projet en fonction de ceux-ci.

---

[530] Richard Conte, *En attendant que ça sêche, journal extime 1989/1993*, Paris, Galerie Pascal Weider, Musée du Berry, 1994.
[531] *Ibidem,* dernière de couverture.

Dans le cas d'une exégèse de l'œuvre dont on est soi-même l'auteur, ce qui est précisément le cas de ce texte, la séparation absolue entre intention et interprétation, tant dans le temps que dans les points de vue internes et externes, me semblerait très arbitraire. Je postule au contraire que l'interprétation en tant qu'opération, est non seulement intrinsèque à la pratique, mais qu'elle la précède aussi, comme elle la suit. Présente dès le stade du projet et émanant de l'auteur, mais aussi pendant l'effectuation et depuis le point de vue intérieur. Puis elle peut se décentrer, et devenir externe, après l'achèvement de l'œuvre. Encore faut-il que cette œuvre soit achevable, ce que le numérique rend critique, on y revient.

Dans la *praxis* elle-même, avant, pendant comme après chaque geste, à chaque étape de la production, et pour chaque production même, l'interprétation établit des relations avec l'intention de l'auteur, mais aussi avec celle de l'œuvre elle-même, comme avec son contexte d'exposition.

L'interprétation peut, à l'extrême, exister avant l'œuvre. Prenons, pour illustrer ce propos, un récit autobiographique de Pierre Soulages, à propos d'une tache de goudron qu'il apercevait quotidiennement de sa chambre d'enfant :

> « Cette belle tache avait une partie calme, lisse, pleine de noblesse, qui se liait avec naturel à d'autres parties plus accidentées où les irrégularités de la matière faisaient une sorte de houle qui dynamisait la forme. Le pourtour était d'un côté rebondi (…) J'y lisais la viscosité, la transparence et l'opacité du goudron, la force de projection, les coulures dues à la verticalité du mur (…) J'aimais l'autorité de ce noir et sa pauvreté de salissure alliées à la force de la pesanteur, soumises au grain de la pierre qui rappelait elle-même le plissement géologique auquel elle avait appartenu.[532]»

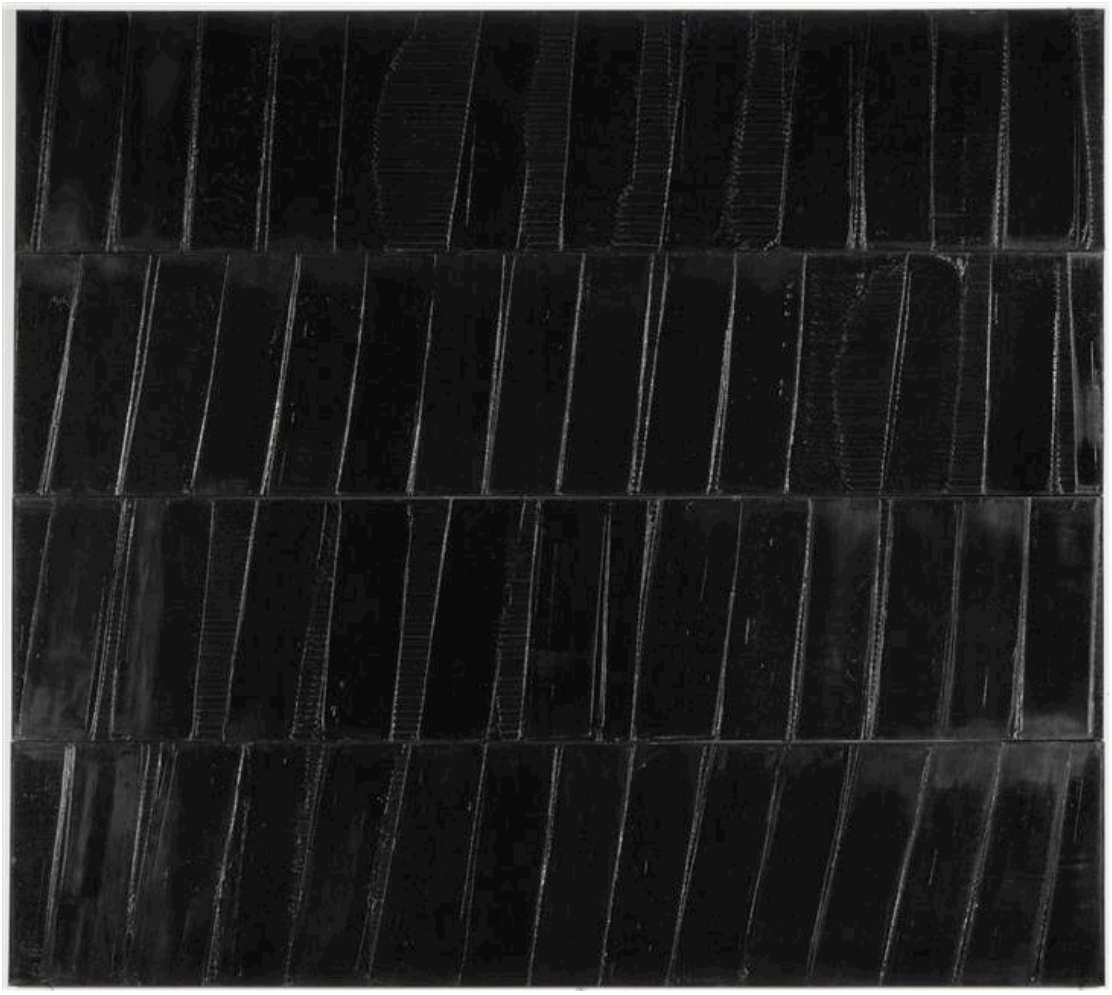
Comment ne pas comprendre que les qualités plastiques et sémantiques relevées dans cette vision d'avant la peinture sont déjà une interprétation de la peinture à venir ? Que l'intention lui est postérieure ?

L'interprétation est aussi, et en permanence, au cœur même de la pratique en train de se faire, *a fortiori* quand l'intention est flottante, ce récit de création de Daniel Spoerri en atteste :

> « Devant une tapisserie, je ne sais jamais ce que je vais faire. J'ai de nombreuses possibilités. (…) Dans mon atelier, j'ai un stock de pieds, de mains, d'os, de souliers, de robinets, de fleurs en plastique, de trompes d'éléphants, de cannes populaires, de piège à ours, de cornes de cerf, de médailles militaires… Tout peut arriver. J'attends le déclic qui sera une histoire (…) que j'apprendrai en même temps que se réalise le tableau[533].»

---

[532] Extrait d'un entretien avec Bernard Ceysson, rapporté par Pierre Wat, in *Pierre Soulages*, Hors série *Beaux-Arts Magazine* publié à l'occasion de l'exposition au MAMVP du 05/04 au 23/06/96, pp. 12-13.
[533] Otto Hahn, *Daniel Spoerri*, Paris, Flammarion, 1990, p. 149.



36 - Pierre Soulages, *Peinture, 324 x 362 cm, 1985 (Polyptyque C)*,
Huile sur toile, 3.240 x 3.625 m, Centre Pompidou

L'œuvre ne répond donc pas à la seule intention de l'auteur, elle aurait donc une intention, comme le *regardeur* en a une.

Dans mon travail, les processus restent visibles pour le spectateur qui peut le plus souvent reconstruire à rebours la genèse de l'œuvre. C'est elle qui constitue sa diégèse. Prenons l'exemple du plan répété et chaque fois plus assombri dans *Last Plays*, jusqu'à son illisibilité : ce processus devient la véritable trame narrative du film puisque la narration diégétique elle-même est très ténue, puisque la fiction se révèle vaine, par l'entêtement d'une même action.

C'est ainsi qu'ayant livré aux logiciels une captation du réel contenant un embryon de fiction, mais aussi de nombreuses informations faisant image, faisant histoire, je mets en œuvre un processus inexorable qui défait narration et image, qui les ruine peu à peu. L'intention de l'auteur est pourtant bien précise, il n'empêche que le déroulement de son œuvre se fait sous ses yeux par l'action du logiciel, comblant cette intention en inventant ses modalités iconiques chaque fois différentes. Ces choix une fois arrêtés et commandés aux logiciels et aux appareils, l'œuvre s'autonomise, et l'auteur devient spectateur. Ce désaisissement permet d'assister au procès de fabrication, et de poursuivre l'interprétation.

Cette position centrale de l'interprétation explique l'importance accordée à la théorie au cœur même de ma pratique, et du coup, dans ce texte. Cette délagation aux logiciels est aussi une ouverture à ce qu'ils me proposent comme résultats, que je confronte à mon jugement au moment-même où ils se produisent. Ce *lâcher-prise* sur le *faire*, il nous faut l'interroger.

B/ Perte du contrôle

Nous avons auparavant convoqué la pratique de la photographie par Brancusi, en déroulant les multiples enjeux qu'elle représentait pour lui. Mais elle est aussi, comme celle de tout photographe me semble-t-il, une forme de pratique d'auteur-spectateur, et pour lui singulièrement quand ses images posent un regard critique ou interprétatif sur sa sculpture. Pierre Schneider[534] fait une hypothèse encore plus poussée qui me semble très intéressante quant au redoublement ou au prolongement par la photographie des recherches de Brancusi. Il rappelle que le roumain assigne à la photographie le rôle mystique qu'il souhaite voir habiter sa sculpture : *pénétrer dans le Royaume des cieux*, et pour les formes visibles, finies, aller vers l'infini, devenir par conséquent invisibles, immatérielles. Cet objectif, par définition contraire à la sculpture, la photographie l'aide à l'atteindre. S'appuyant sur les propos de l'artiste, Pierre Schneider décrit cette ascension spirituelle menée en bois, en pierre ou en métal, comme un combat entre la part terrestre et la part céleste. Ce combat auquel socles et statues participent est celui du haut et du bas, de quête d'absolu, d'infini. Il est attesté notamment par l'image de sa *Colonne sans fin* la tête dans les nuages[535] telle l'Echelle de Jacob, pied hors champ, son extrémité la plus haute disparaissant pour mieux suggérer l'infini. L'hypothèse de Schneider est que puisque l'infini, ou Dieu, reste néanmoins hors d'atteinte, Brancusi espère que la photographie lui apportera le signe visible de l'invisible. Ce sera le cas selon Schneider par l'introduction du hasard comme opérateur, car si la volonté du photographe n'accède qu'aux figures, le fond de l'image appartient à l'autre opérateur de toute photographie : la providence.

Cette hypothèse nous intéresse au plus haut point. Hors de toute croyance mystique ou magique, elle eintroduit de l'aléa comme marque du réel, inhérent au *medium*. Dans le même temps que la figuration se produit, surgit avec elle autre chose : ce qui l'altère ou la confond. Apparaissent aussi les choses invues, mais révélées par l'image. Michel Frizot le formule de façon limpide : « En comparaison avec le système représentationnel de la peinture, assimilable à celui de l'icône, la photographie nous a révélé le sens du fortuit, la forme imageante de tout ce qui advient optiquement et nous apparaît ultérieurement comme porteur d'un message d'épiphanie, infime mais tenace, anodin mais essentiel[536]. »

---

[534] Pierre Schneider, Brancusi et la photographie, Paris, Hazan, 2007.
[535] Prise avec Man Ray dans le jardin de l'ancienne maison d'Edward Steichen, vers 1920, Voulangis.
[536] Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie, op. cit.*, p11.

Mais pour Brancusi, il apparaît encore autre chose. Ses sculptures mises en scène par la photographie font de lui un auteur-spectateur, attentif dès lors à ce qui se joue entre l'objet – une de ses œuvres – et le contexte environnemental dans lequel elle se déploie. Il déroule ainsi une intention supérieure à celle qui a présidé à sa sculpture – supérieure en ce sens qu'elle l'inclut et la prolonge –, celle de l'interprétation de celle-ci par les choix esthétiques de la photographie produite. Ces photographies sont comme un métalangage, un langage qui permet de parler de son langage, mêlant ses intentions d'auteur, mais aussi les contingences du moment. Produisant une forme d'abstraction, en l'espèce d'une photographie, des aspects matériels de ses objets sculptés généralement assez lourds et volumineux, il perd ces nombreuses qualités mais gagne autre chose : un redoublement de ses recherches, rendues plus précises par cette image d'image mais aussi incluant le hasard, saisissant leur façon d'être au monde.

1- Procédures aléatoires et sérendipité

De nombreux artistes poussent loin la perte du contrôle par l'auteur, la délégation du « faire » aux protocoles établis par eux-mêmes ou aux machines, et pour certains cette stratégie d'intrusion du hasard déclenche l'affleurement de l'inconscient.

Les récits de découvertes, récits tous téléologiques, parfois notoirement « arrangés » s'appuient sur ce que j'ai précédemment nommé posture d'auteur-spectateur, et pour certains cette attention à l'œuvre en train de se faire peut être flottante, laissant la porte ouverte à l'aléa. Pourtant si cet aléa est attendu on pourrait diire qu'il fait donc partie des intentions de l'auteur, mais un auteur dans la position de juger de ce qui survient dans l'accomplissement de l'œuvre. Ce hasard bénéfique est parfois nommé sérendipité. Kandinsky découvrant le principe de l'abstraction en voyant une de ses toiles à l'envers, comme le rapporte la légende, Duchamp préférant le Grand Verre une fois brisé, Arp ayant la révélation du hasard heureux en ayant déchiré un dessin et jeté les morceaux, les multiples histoires de Man Ray relatant la pseudo-découverte du photogramme ou de la solarisation… Tous ces récits montrent, y compris dans leur *insincérité* éventuelle, la posture double d'indétermination d'un regard flottant venant rencontrer des préoccupations déterminées déjà là, autrement dit, l'exacte définition de la sérendipité comme fruit, à la fois du hasard et de la sagacité. Mais ce phénomène est aussi très lié à la posture d'auteur-spectateur telle que nous l'avons évoquée.

Le hasard bénéfique peut également être la conséquence de la délégation du faire à d'autres, c'est le cas de beaucoup d'œuvres de la création contemporaine. Prenons comme exemple le récit que fait Richard Conte dans *Les aubergines marquées et l'imprévisble*[537] de l'intrusion d'un facteur signifiant quoique hasardeux, dans une de ses œuvres. Cette intrusion de l'aléa est le résultat de l'action d'un tiers, le photographe, pour répondre à une intention pratique, au cœur de la fabrication de l'œuvre.

Il s'agissait, après avoir collé sur chaque légume un sticker représentant des armes, d'exposer l'aubergine à la lumière pour y faire apparaître ce dessin en marque négative. La coïncidence d'une évocation guerrière sur un objet de consommation aussi maternel et tendre qu'est l'aubergine produit une déflagration insolite.

Puis il fallait faire vieillir le légume jusqu'à disparition de ce marquage. Cette dernière étape devait être photographiée sous toutes les coutures pour constituer une séquence d'animation. Pour des raisons de coût le photographe délégué aux prises de vue prend une initiative sans consulter l'artiste, l'installation de lampes dégageant une forte chaleur pour accélérer la dégradation prévue. Mais au lieu de pourrir lentement, les aubergines carbonisent. Richard Conte écrit : « Ce n'était pas mon idée mais le résultat m'est apparu évident : les conditions obligées ont eu pour un effet de changer en l'amplifiant la signification de ce film. Il est en effet évident de la carbonisation est plus explosive et pertinente que le pourrissement. Elle rompt le procès de décomposition naturel pour prêter au motif une incursion dans le réel[538]. » Cette occurrence réalisée, plus adéquate que l'occurrence imaginée est de ce fait conservée par par l'artiste, et même reconnue comme telle. Elle est une part de cette *intentio operis* relevée avec Eco. Elle est aussi de l'ordre de la sérendipité. Une occurrence fortuite qui vient combler, par son imprévisible, des intentions déjà là chez l'auteur. Quoiqu'elle se présente comme son exact inverse, bouleversant les prévisions, elle est comme le destin d'Œdipe, qui arrive là où on ne l'attend pas.

Ce retournement d'un accident en donnée pleinement pertinente pour l'œuvre est identifié par l'artiste : « On peut en conclusion avancer que l'imprévisible extérieur intégré au processus poïétique est de l'ordre de l'anastrophe. Ce qui aurait pu constituer une petite catastrophe (de kata : tomber) pour l'œuvre, lui offre au contraire sa réelle complexité, hors de l'intention initiale de l'auteur par un concours de circonstances propre à nos conditions concrètes d'élaboration et grâce à l'intervention intempestive de l'autre[539]. », écrit Richard Conte.

---

[537] Richard Conte, *Les aubergines marquées et l'imprévisible*, en téléchargement sur : http://bioart.richardconte.fr/accueil , page consultée le 31/12/2012.
[538] *Ibidem.*
[539] *Ibidem.*

Mais ce constat ne peut se faire qu'en étant auteur-spectateur, ce qui est précisément le cas ici. Déléguer le *faire* permet d'avoir un regard déjà interprétatif sur sa propre œuvre, comme on l'a noté plus haut.

Mais parfois ces accidents ne sont pas immédiatement recevables comme heureux par l'auteur lui-même. Voyons maintenant une image où *l'erreur* est partout mais qui tire justement sa force de ces apparentes faiblesses, dont l'interprétation positive a dû attendre quarante ans après sa fabrication. La très fameuse photographie de Jacques-Henri Lartigue, qu'il nomme dans ses carnets l'« auto déformée », une Th. Schneider au Grand Prix de l'Automobile Club de France en 1913[540] sera retenue ici comme l'exemple même de l'erreur bénéfique donnant lieu à une fortune critique considérable dans un temps postérieur.

Lartigue juge sans doute l'image entière comme une tentative échouée, alors qu'il participe pleinement à la force dynamique de cette vue, comme à sa valeur d'instant arrêté, dont le cours pourrait reprendre à tout moment. Le premier "défaut" est le cadrage qui tronque l'automobile. Il note dans son fameux journal, les 22 juillet 1911 et 7 octobre 1912, à propos de voitures pareillement coupées, que les images avaient été « mal prises ». Clément Chéroux reproduit[541] un croquis des carnets de Lartigue où cette indication est portée. Du coup, Lartigue oublie cette image. Fort heureusement son habitude est de ne rien jeter et il la conserve dans un tiroir, d'où elle sera exhumée très longtemps après, à un moment où ces *erreurs* seront interprétées comme signes de la modernité.

Car ce *décadrage* fortuit est bourré de vertus : il implique le hors-champ, ce qui, pour le sujet, une course automobile, est évidemment de bonne amplitude. Mais sa vertu principale est sans doute la « vérité » qu'il porte, liée à cette inaptitude du photographe et de l'appareil : la vitesse — prodigieuse, raconte Lartigue — qui le contraint à opérer très vite, à improviser un suivi du bolide sans pouvoir en même temps bien juger du cadre. Ce mouvement se double d'un basculement involontaire qui produira l'effet heureux de cette diagonale où l'horizon est chaviré, ajoutant sans conteste à l'impression de rapidité. Le flou de l'arrière-plan et du sol parachève cette dynamique absolue.

---

[540] Clément Chéroux note : « Par un curieux effet de répétition, il semble que Lartigue ait également commis une erreur dans la légende de cette image. L'historien de l'automobile Marc Douézy a signalé à l'Association des amis de Jacques Henri Lartigue qu'il ne s'agissait pas d'une Delage mais d'une Th. Schneider. Aucune voiture ne portant le n° 6 au grand prix de l'ACF de 1912, il s'agirait donc de la Th. Schneider conduite par Maurice Croquet lors du grand prix ACF de 1913. » in *Fautographie, op. cit.*, note n°26 p.65.
[541] Clément Chéroux, *Fautographie*, *op. cit.*, p. 56.



36 - Jacques-Henri Lartigue, Th. Schneider conduite par Maurice Croquet
lors du grand prix Automobile Club de France, 1913.

Le décadrage et le flou sont augmentés d'une troisième *erreur* ou usage non orthodoxe du *medium* : la déformation de la roue arrière, centre d'intérêt indéniable de cette très fameuse image. Elle oppose son inclinaison à la bascule du décor, et tire l'ensemble ainsi vers l'avant avec beaucoup de force. Cet incident de la roue déformée occupe régulièrement les livres de conseils techniques aux amateurs. Ces distorsions sont dues à l'emploi d'obturateurs à rideaux, actionnés dans un temps plus long[542] que le tour de roue lui-même, ils impriment aussi une inclinaison étonnante aux badauds dont le corps n'est plus du tout perpendiculaire au sol et qui semblent ainsi échapper à la pesanteur.

L'opposition des formes circulaires réitérées dans le champ et des diagonales très prononcées par le basculement compose fortement la dynamique de l'image. Pourtant, la voiture et ses occupants est presqu'amollie, rendue organique par la distorsion et le flou conjugués. L'engin devient charnel, tout en courbes, alors que route et spectateurs dirigent le regard comme selon des flêches. Cette hâte donne son caractère authentique à la prise, ajouté à la nature d'enregistrement du réel qu'est la photographie. On imagine sans peine ici le rugissement du moteur, le martèlement des roues, on sent presque le vent provoqué par le passage de la Schneider n°6.

Chéroux relève très justement que les défauts de cette image seront précisément les solutions que choisiront les futuristes pour représenter le mouvement en peinture à la même époque. Ces effets considérés comme indésirables par Lartigue et dans la pratique usuelle de la photographie ne vont pas tarder à y être admis quelques temps plus tard, dans les années vingt. Une photographie semblable où le flou et les distorsions sont très accentuées est envoyée avec la mention manuscrite « *à Francis Picabia en grande vitesse, Man Ray, Cannes 1924* ». Man Ray, en spécialiste très attentif aux accidents heureux, reprenait sans le savoir presque tous les éléments de la photo de la Th. Schneider de Lartigue : le flou, les distorsions, le basculement du sol. Seul le cadrage restait conventionnel.

Lartigue avait 18 ans quand il a pris cette vue. Mais c'est presque quarante ans plus tard seulement, en ouvrant ses cartons, qu'il considèrera cette image avec un nouveau regard. Pour les raisons même qui l'avaient poussé à porter un jugement négatif sur elle, il en fera sa photo favorite.

---

[542] La déformation des roues est due à la vitesse de la voiture qui est plus grande que celle du photographe. Le bas des roues est imprimé sur la plaque au début de l'exposition, puis, pendant que la fente de l'obturateur se déplace vers le bas (mais il y a inversion dans l'image), la voiture continuant d'aller plus vite que le photographe, les autres parties de la roue sont vues toujours plus à droite. Au final, ce jeu continu de transitions produit un ovale. Ce phénomène n'est autre qu'un effet relativiste d'espace-temps – le même que décrira Einstein dans son célèbre article de 1905 « Sur l'électrodynamique des corps en mouvement ».

Mais comme toujours chez Lartigue, les raisons invoquées sont de l'ordre du souvenir, non des raisons artistiques : il faut conserver les insuccès, dira-t-il, car « dans trois, cinq ou dix ans, on y découvrira peut-être quelque chose de ce qu'on avait éprouvé jadis[543] » Ce cliché initialement raté commence dès lors sa fameuse carrière : reproduit et célébré comme une prouesse et une trouvaille, exposé au MoMA en 1963, constamment sélectionné dans la somme de bilans sur le XXe siècle, publiés pendant l'année 2000. Il est intéressant de rencontrer dans ces ouvrages[544] la photo de Lartigue assortie de commentaires plus *erronés* les uns que les autres, que ce soit sur la vitesse de la voiture (180 km/h), la marque (une Delage, mais c'est Lartigue lui-même qui l'a nommée ainsi) ou la date (là aussi, l'auteur lui-même s'est trompé). Les faits exacts sont découverts par Chéroux avec sa rigueur habituelle.

À ces erreurs factuelles s'ajoutent les interprétations enjolivées, et toujours selon Chéroux, le conservateur du MoMA de l'époque de son exposition, soit 1963, dit qu'elle résultait d' « une idée géniale[545] » ; Florette Lartigue, veuve du photographe, raconte que son « mari a utilisé un double effet pour renforcer l'impression de vitesse[546] ». Mais pour cette photo de course automobile, la légende gomme les faits. Car Lartigue dessinait souvent de mémoire ses prises pour confronter l'image finale après son développement à l'idée qu'il en avait au moment du déclic. Il le faisait par souci de rendre exactement ce qu'il voulait, et pour cette image il écrit que *l'auto* est *déformée*. Le rendu, quoique très heureux, n'est donc pas ce qu'il croyait avoir obtenu, et l'on sait que ce résultat ne l'a pas satisfait, puisqu'il oublie la photo dans ses archives pendant quatre décennies.

Pourtant il n'est pas impossible de voir dans cette œuvre un inconscient à l'œuvre qui lui fait lâcher le sujet seul pour en abstraire une idée, celle de la modernité qu'il sera plus tard en mesure d'apprécier. À considérer ces commentaires à deux fois, bien que téléologiques, une certaine part de vérité les accompagne. il n'est pas interdit de voir en effet, dans le geste du photographe, la double tentative plus ou moins consciente de saisir à la fois la vitesse de l'automobile et l'automobile malgré sa vitesse. Car il faut se rappeler de son intérêt pour la saisie des corps en suspension, lui qui a multiplié les prises de vues de son frère, ses cousines ou son chat en l'air, en train de sauter ou bondir devant son objectif. Quoiqu'il en soit, cette image est aujourd'hui une icône et représente très exactement, tant par son sujet que par sa facture, les valeurs modernes d'une société en plein bouleversement technique. Elle est un symbole absolu de la modernité.

---

[543] Pierre Bonhomme, « l'indéfinissable œuvre photographique », in *La Recherche Photographique*, n° 18, printemps 1995, p. 56.
[544] Par exemple Marie-Monique Robin, *Les 100 photos du siècle, op. cit.*, p. 6.
[545] Clément Chéroux, *Fautographie*, *op. cit.* p. 56.
[546] Marie-Monique Robin, *Les 100 photos du siècle, op. cit.*, p. 6.

Dans *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire brosse le portrait bref d'un homme pressé qui saisit les changements rapides de son temps et les inclut à son art. Cette image est très exactement celle du fugitif, du transitoire que Baudelaire attribue à l'artiste moderne. Nous avons déjà évoqué les quatre caractéristiques qu'Antoine Compagnon relève dans cette modernité du tournant du siècle : la fragmentation, l'inachèvement, l'absence de totalité ou de sens, le pli critique.
Reprenons-les pour comprendre en quoi cette image les condense, ce qui fait d'elle un étendard. La fragmentation est évidemment très apparente, par le cadrage qui tronque véhicules, arbres et gens.

La rapidité de la prise, improvisant un geste pour saisir l'insaisissable au vol, le pivotement du photographe qui accompagne le mouvement, doublé d'un basculement involontaire, pourrait être rapprochée de la facture lâche pratiquée par les peintres de la modernité, de leur non-finito. Cet inhabituel décadrage et les multiples défauts quant à une pratique marquée par des règles confèrent également à l'image un défaut de sens et de totalité par rapport au sujet lui-même, la voiture et la course, sacrifiés au profit de l'expression d'autre chose, plus abstrait et plus complexe.

Cette lacune permet justement l'investissement par le discours sur le *medium* lui-même. C'est la quatrième caractéristique, l'autoréférentialité, que l'on peut identifier ici. Ces défauts en effet rompent avec la transparence usuelle de la photographie à l'époque, rejoignant les tentatives des avant-gardes de renversement des codes, et de repli du *medium* sur lui-même. Le décadrage parle du cadrage, la déformation et le flou de la spécificité du rapport de la photographie au réel, au temps et au mouvement. Nous pouvons donc déceler ici ce que Barthes nomma magnifiquement « autonymie » ou « le strabisme inquiétant d'une opération en boucle[547] ». L'œuvre moderne a tendance à fournir son propre mode d'emploi, et cette image a le pouvoir de se montrer elle-même comme image, pas seulement son référent. C'est sans doute ce qui a fait que Lartigue l'a d'abord délaissée, et pour les mêmes raisons élue ensuite.

Ainsi, la modernité dans cette image ne relève pas seulement de l'iconographie mais également d'une iconologie selon la définition de Panofsky, une manière de concevoir le monde, sorte de diégèse de son contexte d'émergence. Son sujet et ses caractéristiques techniques l'ancrent absolument dans son époque, mais ce sens se double des paramètres que nous venons d'y déceler, typiques de la modernité naissante.

[547] Roland Barthes cité par Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité, op. cit.*, p. 36.

2- L'informe comme forme

Parmi les innombrables récits sur la peinture antique qui la font exister malgré sa disparition presque complète, les fables relatant les prouesses quant à la ressemblance et à la virtuosité du trait sont légions : les fameux raisins de Zeuxis, le duel de finesse du trait d'Apelle contre Protogène, le bœuf surgi de l'ombre de Pausias…

Mais il est une légende aux nombreuses versions qui se démarque par le fait que sa chute ne rend pas compte d'un savoir-faire toujours plus abouti, mais au contraire d'un désaisissement de celui-ci.

Cette histoire, dans une de ses versions, est rapportée par Pline. Elle fait le récit de la bataille que se livre la forme avec l'informe, même chez un peintre aussi talentueux que Protogène (pour d'autres versions il s'agit d'Apelle). Celui-ci finissait de peindre un cheval haletant d'épuisement après une bataille. L'ensemble du tableau était parfaitement réussi, à l'exception dune zone sensée représenter la bave mélangée au sang au bord de la bouche meutrie de l'animal. Inexplicablement pour le peintre, elle était ratée. Pline raconte : « Ce qui lui déplaisait c'était son art même et il ne parvenait pas à l'atténuer ; il lui semblait trop poussé et trop éloigné de la vérité ; c'était là de la bave peinte, non de la bave telle qu'elle sort de la gueule d'un chien[548]. »

Georges Didi-Huberman souligne le caracatère paradoxal de cet échec pour un peintre réputé venir à bout de tous les sujets avec brio. Il écrit que parce que « L'écume est une matière sans *splendor*[549] », le virtuose ne peut y parvenir. Il lui fallait se défaire de ce savoir-faire, mais à cela il ne peut se résoudre. C'est pourtant ce qui arrive dans un geste ultime qui devait détruire sa peinture. Alors que, désespéré sur son ouvrage, il jette l'éponge qui lui servait, dans son combat pour la ressemblance, à effacer pour recommencer, maintes fois, le morceau impossible. Et contre toute attente, ce geste sans contrôle et cet outil trivial « (…) donnant la ressemblance de l'écume sanglante, rendirent sur la peinture la couleur désirée[550]. »

---

[548] Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle, Livre XXXV*, *in* Adolphe Reinach (textes rassemblés par), *Recueil Milliet, Textes Grecs et Latins relatifs à L'histoire de la Peinture Ancienne*, [1921], Réédition dirigée par Agnès Rouveret, Paris, Macula, 1985, p. 365.
[549] Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels,* Paris, Gallimard, 2007, p. 90.
[550] *Ibidem*, p. 91.

Un des enseignements de cette parabole était que l'art véritable, comme l'artiste lui-même, doit s'effacer devant ce qu'il représente, sans quoi il aura manqué son objet : l'éponge, en tant qu'outil de l'effacement, dit cela. Comme le souligne très justement Didi-Huberman, « Ce qui imbibait l'éponge (…) *était* de l'écume, — une écume de pigments, ni idéale, ni rhétorique, ni même iconique[551]. » Une écume véritable, projetée, a laissé sa marque en lieu et place d'une figuration d'écume, de façon beaucoup plus efficace.

Reconsidérée depuis aujourd'hui, cette intrusion du hasard dans le travail artistique provoque un effet de réel dans l'espace figuré illusionniste, presque de la même façon que le morceau collé le fera vers 1912 dans la figuration de Braque ou Picasso. C'est donc non seulement une intrusion du hasard, mais dans le même mouvement une intrusion du réel.

Jeter l'éponge ici c'est abandonner tout contrôle sur l'outil, livré à lui-même. L'abandon initie le geste. Mais très vite, voyant le résultat et le jaugeant à l'aune de ses intentions, c'est admettre qu'il parvient, mieux que tout autre, à rendre l'effet souhaité. Il va même au-delà car il engendre une autonomie de l'œuvre qui fait sa force. Pour Protogène, un effet criant de réalisme.

Pour mon travail, c'est un peu le même processus : une fois importée la séquence fera l'objet d'un travail d'épuisement jusqu'à un point limite. Ce travail est décidé et programmé par moi, soit l'auteur, dans un premier temps. Mais très vite, le logiciel prend la main, car même s'il obéit aux ordres que je lui donne, le résultat sur la séquence est toujours imprévisible dans ses détails et ses effets précis. Cette perte de contrôle par l'auteur introduit une part d'aléa, que j'ai tout loisir néanmoins de conserver ou d'effacer, mais aussi d'orienter à nouveau. Très souvent, je suis en attente d'un effet que je projette, pourtant l'effet produit par la machine diffère, en allant au-delà de mes espérances.

Comme pour Apelle ou Protogène, la perte du contrôle a pour conséquences un résultat bien plus pertinent, unique. Ainsi, quand j'ai résolu, pour *Analepses* (2012), de me servir à rebours de la fonction *interpolation d'images* du logiciel, j'étais satisfaite de l'effet produit dans la séquence de base, modifiée une première fois. En réitérant l'opération sur les séquences suivantes, j'ai décidé de mettre en œuvre un processus dont je ne contrôlerai plus les effets.

[551] *Ibidem,* p. 92.

Ceux-ci se surajoutant les uns aux autres, ont si bien déconstruit la linéarité temporelle du film que j'en ai éprouvé une grande satisfaction. C'est ce que je recherchais, mais je n'aurais pas imaginé que cela se produise aussi bien.

Nous avons souligné que la délégation, mais aussi la perte du contrôle est le moyen de se rendre disponible à l'émergence de quelque chose d'imprévu, qui place l'auteur en posture d'observation de ce qui se joue dans l'œuvre. Il est ainsi d'emblée dans les conditions de l'interprétation. Cette posture d'auteur-spectateur est ce qui contribue à un travail interprété dans le temps même du *faire*, au cours de son élaboration. C'est sans doute aussi ce qui me pousse à accorder tant d'importance à la théorie qui loin de n'être qu'une forme de logiciel pour interpréter l'œuvre, me sert d'appui dans l'ensemble du processus.

CHAPITRE DEUX - FACE AUX IMAGES : PROJECTIONS SUBJECTIVES

Nous avons relevé plus haut ce que Merleau-Ponty nomme corporéité, qui instaure un rapport corporel aux œuvres, voire un certain anthropomorphisme travaillant les œuvres, selon Didi-Huberman, *a fortiori* lorsqu'elle figure. Ce regard en empathie avec l'œuvre va nous conduire vers une interprétation plus en profondeur. Nous envisagerons ici ce que nous prêtons aux images, avant dee déceler ce qu'elles gagnent, au revers de la perte.

Investir l'image

Jean-Paul Sartre, dans *L'imaginaire*, questionne la photographie assimilée à d'autres types de représentation, peinture ou dessin. Il identifie assez classiquement d'un côté, la photo comme "chose" , dans une formulation à la Maurice Denis : « un rectangle de papier d'une qualité et d'une couleur spéciales, avec des ombres et des taches claires distribuées d'une certaine façon[552]. » Dans un second temps, il la perçoit comme "image". Il imagine qu'elle représente un homme debout sur un perron. Là, il distingue deux interprétations, celle d'un homme quelconque ou celle qui lui ferait reconnaître Pierre.

[552] Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire, op. cit.*, p. 42.

Il en conclut que si cette perception est différente dans les deux cas, c'est par la projection de celui qui regarde. Le spectateur d'une photographie doit l'investir, d'une certaine façon, afin de la comprendre : « il est nécessaire qu'un certain concours de ma part vienne animer ce bout de carton, lui prêter le sens qu'il n'avait pas encore. Si je perçois Pierre sur la photo, *c'est que je l'y mets*[553]. »

Nous avons précédemment évoqué une découverte similaire avec Barthes qui tout-à-coup *reconnaît* sa mère, en s'écriant *c'est elle, c'est bien elle !* dans la photo d'elle petite fille, c'est-à-dire comme il n'a jamais pu la voir. Cet investissement de l'image me semble une donnée essentielle pour interpréter mon travail. Il ne s'agit pas d'un aveuglement, mais de la reconnaissance que quelque chose se joue comme une certaine foi en l'image, ce que Barthes, on s'en souvient, a nommé *urdoxa*. En rappelant, à travers quelques exemples, controverses ou actes sur l'image, les pouvoirs qui lui sont prêtés, nous insisterons sur ceux, particuliers, de l'image indicielle pour ensuite déceler en quoi l'indice, dans les images de mon travail artistique, peut leur conférer un sens particulier.

1- Controverses, les pouvoirs de l'image

Un nouvel avatar de la guerre entre iconophiles et iconoclastes s'est déroulé en 2001 par publications interposées. D'un côté, les commissaires de l'exposition *Mémoire des camps* dont Georges Didi-Huberman qui décident de montrer des images relatives à la Shoah. Gérad Wajcman de l'autre, qui en refuse toute image, en cela soutenu par Claude Lanzmann. On sait que ce dernier a banni toute image d'archive de son très long métrage *Shoah*[554] pour privilégier le témoignage oral, filmer le vide. Tout en se refusant à comprendre, il entendait pousser à l'extrême l'exhaustivité les faits rapportés par des témoins directs : 350h de *rushes* comme archives de la parole, un montage de 9h 30 au final, une œuvre paradoxalement plus proche du *monument* que du *document* malgré sa très forte valeur de témoignage.

Gérard Wajcman adresse de virulentes critiques à l'exposition précitée, et particulièrement au commentaire que fait Didi-Huberman de quatre images prises à la sauvette par un membre anonyme[555] du *sonderkommando* d'Auschwitz.

---

[553] Ibidem, p. 43.
[554] *Shoah* de Claude Lanzmann, film documentaire français en couleurs réalisé entre 1974 et 1985.
[555] Quelques noms sont avancés, tous membres de la résistance polonaise détenus à Auschwitz : Alex, Szlojme Dragon, Josel Dragon ou Alter Szmul Fanjnzylberg ; *in* (sous la dir.) Clément Chéroux, *Mémoire des camps*, *photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999),* ouvrage édité à l'occasion de l'exposition *Mémoire des Camps*, Hôtel de Sully, du 12 janvier au 25 mars 2001.

Ces clichés ont pourtant les caractéristiques les plus "acceptables" qui soient quant à cette délicate question de la représentation de l'horreur et surtout de la figuration des victimes. Lacunaires, basculés, mal cadrés, flous, et pour l'un d'entre eux frôlant l'abstraction, ils en disent beaucoup plus sur l'opérateur que sur le sujet pris en photo. Plus encore que les alignements de corps fumants que l'on distingue à peine au fond, ils montrent l'acte précipité, les risques encourus, la volonté malgré tout de produire ces photos, sa position cachée depuis l'intérieur de la chambre à gaz, la fébrilité ressentie.

Cette exposition et son catalogue nous rappellent qu'il y a paradoxalement beaucoup d'images relatives à cette période noire de notre histoire, mais ce corpus important est totalement lacunaire. Très éclaté[556], il a d'abord été montré sans aucune précaution, et notamment la plus importante qui est de situer l'auteur, la date, pour mieux en comprendre le point de vue. Or, outre les très rares images dérobées par les déportés à la vigilance et à l'interdiction absolue, la plupart ont été prises par les SS eux-mêmes. Elles véhiculent donc un point de vue, au moins au sens littéral quand il n'est pas sémantique.

Ilsen About souligne un paradoxe : d'un côté, l'interdiction absolue de photographier dans les camps ; de l'autre, le nombre très important d'images produites par les nazis. C'est que la photographie servait tour à tour d' « instrument bureaucratique, scientifique et de propagande[557]. » Il fallait d'une part identifier et comptabiliser les nouveaux arrivés. Par ailleurs l'utopie de la race pure demandait des typologies, conçues grâce à l'image. Ou encore parce que les terribles expériences prenant ces malheureux prisonniers pour cobayes nécessitaient d'être documentées par la photographie. Enfin, un autre usage de la photographie permettait de donner une image lisse des camps par le biais d'albums constitués par l'état-major, en vue d'être diffusés.

C'est dans la posture inverse que cette exposition décide de montrer un corpus d'images dans une visée historique qui doit rompre avec son usage symbolique. Clément Chéroux propose ainsi de « redonner aux photographies leur valeur documentaire (…) enfouie sous les strates de leur utilisation symbolique », et d' « entreprendre une véritable archéologie du document photographique[558] ». Mais beaucoup de ces images sont très difficiles, voire impossibles à regarder.

---

[556] « Plus d'un million et demi d'images dispersées dans plus d'une demi-douzaine de pays et conservées dans plus de trente dépôts d'archives » Sybil Milton, cité par Clément Chéroux, qui ajoute que depuis cette estimation datant de 1986, le nombre doit être en augmentation ; *ibidem*, p. 13.
[557] *Ibidem*, p. 29.
[558] *Ibidem*, p. 16.

Mais pour Wajcman comme pour Lanzmann, « Il n'y a pas d'images de la Shoah[559] » car nulle image, nul récit ne seraient à la mesure de l'événement. Ils attaquent donc l'exposition en bloc, sans élucider les partis pris des commissaires.

Didi-Huberman démontre bien, dans son texte-réponse à la polémique, que disant cela, Wajcman considère cette image qui n'existe pas comme une image pleine, absolue, à laquelle il ne manquerait rien de toute l'horreur, qui dise tout. Cette image-là de la shoah étant impossible, il déclare comme un dogme qu'il n'y en a pas, car toute image est lacunaire, parcellaire, sujette à caution. On peut reconnaître là, comme je l'évoquais plus haut, la position des iconoclastes décrétant que l'image est à proscrire car elle attire la dévotion sur elle. Leur position était de refuser l'image car doublement fausse : elle n'est pas la présence tout en faisant croire croire qu'elle l'est. Mondzain a bien démontré, elle, que précisément l'image ne permet l'exercice du jugement et de la parole que parce qu'elle est lacunaire, vide de présence. En développant l'idée qu'il y a deux usages possibles de l'image : l'une, idôlatre, cherche à voir le tout dans l'image ; l'autre produit une représentation, une icône, qui ne contient rien mais permet la parole, la pensée, la critique. Elle a relaté comment les iconodoules ont triomphé justement en arguant que l'image n'est pas la chose. Ici Wajcman semble reprocher aux images incriminées de ne pas nous restituer « la chose », mais une représentation affaiblie de celle-ci. À cela Didi-Huberman répond : « Les images ne donnent jamais *tout-à-voir* ; mieux, elles savent montrer l'absence depuis le *pas-tout-à-voir* qu'elles nous proposent constamment. (…) Tout acte d'image s'arrache à l'impossible description du réel[560]. »

Elisabeth Pagnoux, quant à elle, exhortait le public, « car il est insupportable de voir une femme marcher vers une chambre à gaz, [à] (…) ne pas aller voir l'exposition[561] ». On peut comprendre cet ordre comme une forme de *boycott*, tant il est vrai que nombre des images exposées étaient insoutenables, et cela paraît recevable. Mais peut-être est-ce aussi plus confusément une mise en garde contre les pouvoirs secrets des images exposées, auquel le spectateur s'exposerait à son tour par leur vision, comme si regarder ces images équivalait à embrasser la cause nazie, à une forme de complicité tout au moins. Elle renoue là avec une conception qui confère à l'image le pouvoir et l'autorité de dicter sa loi, oubliant ce que Mondzain a démontré magistralement : l'image est le lieu d'une économie, un lieu critique dans lequel *le commerce des regards* et la parole doivent pouvoir s'exercer.

---

[559] Gérard Wajcman, « De la croyance photographique », *Les temps modernes* n° 613, 2001, p. 47.
[560] Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout,* Paris, Minuit, 2003, p. 156.
[561] Elisabeth Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », citée par Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 74.

Cette controverse rapportée en quelques pages me semble constituer un témoignage convaincant d'une capacité inouie des images à susciter des émotions fortes, des emportements : émoi, aveuglement, passion.

Ce phénomène m'intéresse particulièrement en tant que plasticienne faisant des images. En *défigurant* l'image, je tente de susciter émotions ou réflexion, je cherche à mettre à l'épreuve ce pouvoir que l'on prête aux images ou que l'on investit en elles. Avant d'analyser de façon plus approfondie cet aspect de mon travail, voyons d'autres actes iconoclastes qui permettent d'examiner ce pouvoir des images. Les actes ici rapportés visent tous, ainsi que je le fais, la dégradation de la figuration.

2- Détruire l'image

L'un des plus spectaculaires est l'attaque au couteau (pour certains récits il s'agissait d'un hachoir) de la *Vénus au miroir* de Velasquez, en 1914, par la suffragette Mary Raleigh Richardson dont les motivations sourdes étaient, selon ses dires, de : « détruire le portrait de la plus belle femme de l'histoire mythologique pour protester contre le Gouvernement qui détruit Mme Pankhurst, la plus belle figure de l'histoire moderne[562] ».

L'acte est une revendication pour la libération d'Emmeline Pankhurst, chef de file de la *Women's Social and Political Union*, arrêtée et emprisonnée à Glasgow la veille.
La peinture, amplement analysée par de nombreux admirateurs, exerce une forme de fascination due en partie à son sujet, mais également à la mise en scène de celui-ci. Un nu alangui présentant son dos et son postérieur, objets érotiques s'il en est. Mais le visage tourné n'est pas absent, il est assez étrangement reflété dans le miroir, et cela comble le voyeur en ce qu'il est comme vu par la très belle figure lascive. Une complicité peut donc se nouer.

Richardson rapporte qu'elle n'aimait pas la façon dont les hommes restaient bouche bée devant le tableau. Par cet acte, elle condense une présence double dans la peinture de Velasquez, une figuration et une forme de présence dans l'image.

---

[562] Mary Richardson "I have tried to destroy the picture of the most beautiful woman in mythological history as a protest against the Government for destroying Mrs. Pankhurst, who is the most beautiful character in modern history" *in* "Miss Richardson's Statement", *The Times* du 11 mars 1914, cité par Sophie Moiroux, « L'image empreinte d'intentions. La « Vénus tailladée ». Considérations sur un acte d'iconoclasme », *Images Re-vues* [En ligne], 2 | 2006, document 2, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 06 novembre 2012. URL : http://imagesrevues.revues.org/230

La Vénus figurée est une femme de désir, offrant ses appâts au regard masculin, et cette situation heurte les convictions de notre suffragette. Son geste de lacération personnifie la femme nue.

Par une opération de déplacement que cet acte produit, il convoque la présence de Pankhurst, l'activiste emprisonnée. Richardson agit pour sa cause, investissant dans le même mouvement deux figures féminines antagonistes, un idéal de beauté et de soumission et son exact contraire. Et que l'une soit une figuration peinte alors que l'autre est de chair est indifférent. L'image et son référent sont ici fusionnés, dans un synchrétisme puissant.

La presse qui rapporte l'événement ajoute à cet aspect animiste. Relatant les faits, *The Times*[563] parle par exemple de « la plus importante blessure », d'une « contusion irrégulière », et d'une « plaie cruelle dans le cou », nomme Richardson « meurtrière » qui a « poignardé la Vénus », superposant ainsi l'image et le modèle vivant et de fait, prêtant vie à l'image.

Cet investissement fort dans l'image qui provoque une rapport empathique ou agressif avec elle est un processus qui me fascine. On le trouve à un moindre degré dans les dégradations dont j'ai déjà parlé sur les photos publicitaires des espaces publics, dans la rue ou les couloirs de métro, les gares.

Outre le simple jeu, il me semble qu'autre chose s'y joue, et notamment très souvent une révolte bien modeste contre l'image de la femme comme objet manipulé, à l'instar de la motivation de Richardson, ou contre la consommation à tout crin à laquelle invitent ces images. Il y a également le souci, parfois dans le même temps, de laisser sa trace dans un environnement anonyme au possible ; les stations de métro sont des espaces devenus identiques par les mêmes publicités en 4x3 qui dominent et imposent leurs univers, leur message. Elles sont enfin rendues aux usagers par cet acte vandale. Ces tentatives m'interpellent toujours, parfois attendrissent.

Mais elles me touchent également par l'atteinte faite à ces figurations, encore plus fortes lorsqu'il s'agit de photographies. Je ne peux m'empêcher de les recueillir, quand la marque laissée par le passant, rageur ou malicieux, perturbe le fond iconique de l'image de façon pertinente ou significative, et la défigure ainsi.

---

[563] *The Times* du 11 mars 1914, cité par Sophie Moiroux, « L'image empreinte d'intentions. La « Vénus taillladée », art. cit., p. 6.

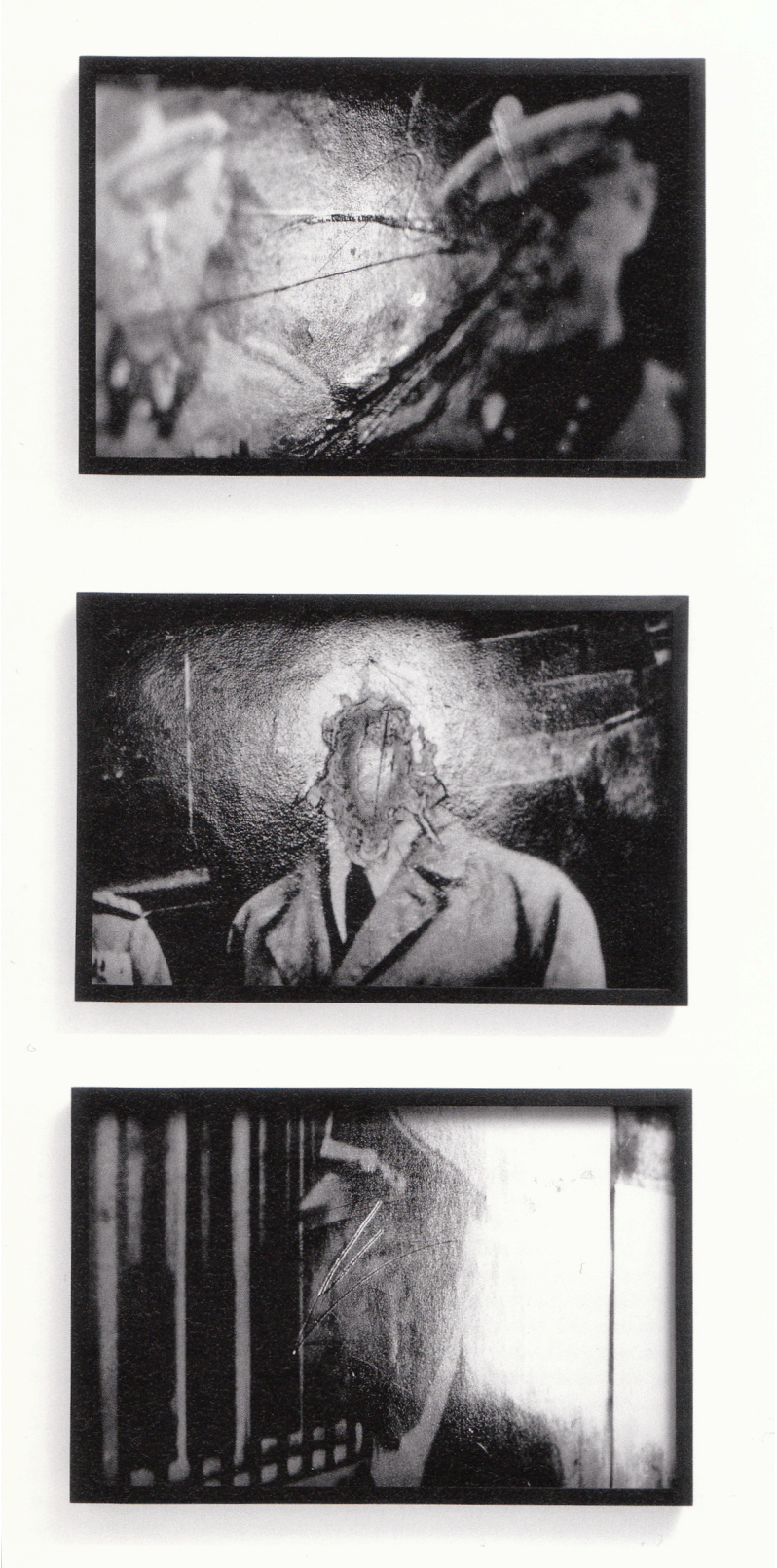
Une autre tentative de défiguration d'images m'a bouleversée quand je l'ai découverte, plus grave cette fois. Il s'agit d'images portant des traces d'éraflures, de grattages, de coups portés, de rayures sur les effigies nazies installées dans le parcours du musée de Dachau. Rudolf Herz, historien et photographe allemand les a remarquées, rephotographiées en les recadrant, faisant ainsi glisser le sens de l'image initiale vers une dimension résolument critique par rapport à la muséographie, mais leur conférant aussi une valeur très touchante : ainsi abîmées, ces figurations sont le réceptacle de la rancœur, de la haine, du désespoir des visiteurs. Ces insolentes effigies deviennent elles aussi, enfin, des victimes. Dans une dérisoire et magnifique tentative de vengeance, le visiteur affectant l'image cherche à atteindre l'origine du mal.

L'effacement de la moitié gauche du visage d'Hitler affaiblit considérablement son air arrogant, indifférent. Son oeil gauche, vitreux, semble conférer une temporalité à l'image, une sorte d'avant-après de l'histoire. Du coup, cet air supérieur et dur saisi par l'opérateur, encore visible du côté droit, ne reste pas triomphant par-delà le temps et la postérité. Sa surface rayée, effacée, ruine cette figuration insupportable. L'image d'Hitler paye un tribut, maigre, certes, mais néanmoins essentiel. L'acte ressortit à des pratiques magiques ou animistes, pour autant les acteurs ne sont pas dupes : s'il ne sert qu'à neutraliser ce regard implacable, c'est déjà ça.



Rudolf Herz, *Dachau Museumsbilder*, 1976-1996 (collection de l'artiste)
Exposition et catalogue *Mémoire des camps*, 2001

Cette forme de vengeance sur l'image, dérisoire et touchante trouve sa pleine justification par le fait qu'il s'agisse d'une photographie. Contrairement à la *Vénus tailladée*, l'attaque ne se fat pas sur un symbole, mais sur l'image indicielle du dictateur sanguinaire responsable du plus important massacre du XXe siècle, froidement calculé et programmé.



38 - Rudolf Herz, *Dachau Museumsbilder*, 1976-1996 (collection de l'artiste)
Exposition et catalogue *Mémoire des camps*, 2001

Pour les visiteurs, l'ennemi est là, contenu dans l'empreinte photographique, et pas seulement figuré, posant sur eux ce regard terrible. Cette image est comprise comme une émanation du personnage, une sorte de partie de lui-même.

L'image recevant cet investissement du spectateur serait-elle une émanation du corps pris en photo ? Une figuration peut-elle ainsi prendre corps ?

À l'aune de ces investissements dans l'image, il nous faut reconsidérer certains aspects de mon travail : je saisis une image lacunaire, défective, déjà ruinée. Puis les processus mis en œuvre épuisent l'image, les figurations que mes œuvres se défigurent peu à peu, jusqu'à devenir quasi non-figuratives.

Que poursuit la ruine iconique dans mes œuvres ? Que restitue-t-elle ?

L'ensemble de ce premier parcours a focalisé dans la visée de cette troisième et dernière partie, sur la position de spectateur et l'interprétation de l'œuvre depuis celle-ci. Le dernier chapitre que nous allons ouvrir maintenant va tenter d'approfondir l'interprétation selon deux moments : cette ruine d'abord, cette absence seront interrogées. Puis, au cœur de cette perte, nous identifierons ce qui demeure, malgré tout, dans l'image.

CHAPITRE TROIS – LA PERTE COMME GAIN : PROSPECTIONS HERMÉNEUTIQUES

Je me peins pour me rappeler à moi-même que je suis toujours là.
Andy Warhol[564]

En vertu des projections subjectives dans l'image dont nous venons de parler, ces figurations épuisées que je produis sont-elles évidées comme leur valeur iconique le montre ou au contraire leur faible teneur d'image est-elle d'autant plus le lieu de cet investissement ? Pourtant travaillées par la perte, l'entropie, ces images figurent, néanmoins. L'ensemble de ce chapitre se propose d'éprouver l'hypothèse que quelque chose, non seulement demeure, mais gagne, malgré tout, au revers de la perte.

A/ Force paradoxale de l'œuvre précaire

Qu'en est-il de cet investissement d'une image par le spectateur lorsque la teneur iconique n'est pas seulement défective, mais absente ? L'absence de l'œuvre, loin de la rendre inexistante, lui confère une force paradoxale. C'est ce que nous allons aborder, en commençant par une œuvre éclipsée : *Terra*, 1988-1990, de Claudio Parmiggiani, pour relever ensuite à travers un petit corpus, la force paradoxale de ces œuvres invisibles.

[564] Cécile Guilbert, *Warhol spirit*, Paris, Grasset, 2009, p. 172.



39 - Andy Warhol, *Self Portrait*, 1986,
acrylique et encre sur toile, 274,3 x 274,3 cm.

1- *Terra*, entre disparition et inscription

Le 25 septembre 1990, dans le jardin du cloître du Palais des Beaux-Arts de Lyon,[565] il est procédé à l'ensevelissement de *Terra*, œuvre réalisée en 1988 par Claudio Parmiggiani, une sphère d'argile de 75 cm de diamètre portant ses empreintes. Œuvre indicielle par excellence, la trace de ses doigts et de ses mains sur toute sa surface renvoie tout à la fois au geste qui caresse, qui contient, qui brandit, ainsi qu'à l'empreinte, *aube des images*[566] selon Leroi-Gourhan. Fabriquée dans le matériau qui nous recouvrira tous, nous absorbera, *Terra* ne pouvait en effet trouver lieu plus approprié que la terre elle-même, pour s'y confondre.

C'est ce que Claudio Parmiggiani écrit : « J'ai pensé que le corps de la terre était le musée le plus juste et le plus sensible pour abriter une sculpture. Une sculpture déposée dans la terre comme une graine. Une sculpture qui veut être secrète, invisible, née pour nulle exposition et pour nul public et qui se confie à son destin de néant. Voir les choses les yeux fermés. Ni marbre, ni pierre, ni monument, ni pyramide, mais gravée dans l'esprit[567] ».

La mise en terre eut valeur de rituel, le *corps* métaphorique de *Terra* fut exposé une vingtaine de jours[568] seulement dans une salle obscure du musée, préfiguration des ténèbres propice au recueillement. Cette œuvre dont la destinée, depuis sa conception, était d'être inhumée, confond l'origine et la fin, instaurant l'idée de cycle : la terre, - poussière du désert ou glaise du Paradis - comme matrice de l'Humain selon le mythe de la Création et son destin de retour à la poussière. Elle en appelle au cycle universel de vie dont la mort est une phase, par ce retour à la terre.
Parmiggiani procède là à ce dont Giacometti avait confié l'idée à Jean Genet : modeler une statue et l'enterrer. « L'enterrer, se demande Genet, était-ce la proposer aux morts[569]? ».

---

[565] cloître du Palais St-Pierre, Musée des Beaux-Arts de Lyon. Thierry Raspail, Directeur du musée d'Art Contemporain qui partageait alors ce site, s'est engagé à veiller à ce que certaines conditions soient remplies : la surveiller, mais ne pas l'exhumer pour l'exposer à nouveau, ni la détruire, ne pas la déplacer. Depuis, le Musée a déménagé, rien n'indique plus l'emplacement de *Terra* qui demeure dans ce lieu, à part un gardien qui montre l'endroit et se souvient de la cérémonie sans trop la comprendre, et qui raconte plus volontiers les actions des détracteurs suite à cet événement qui fit un petit scandale. Une poignée de détracteurs a organisé une autre cérémonie, sauvage, celle-là, consistant à jeter des clous sur le sol du jardin. Cet acte qui visait l'absurde et prétendait dénoncer celui de l'enterrement de l'œuvre a eu très peu d'impact.
[566] André Leroi-Gourhan cité par Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, op. cit., p. 30.
[567] Claudio Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito,* op. cit., p. 247.
[568] Exposition de Terra du 30/03 au 18/04/1989 au Musée d'Art contemporain de Lyon, à l'époque dans l'enceinte du Palais des Beaux-Arts.
[569] Cité par Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, *op. cit*., p. 114.

On peut également s'interroger : enterrer une boule de terre, est-ce la laisser se dissoudre dans son propre matériau, comme si elle n'avait jamais eu lieu ? Est-ce faire retourner à la matière primordiale un corps métaphorique, et ce faisant, signifier sa fin ou le début d'un cycle recommencé ?

« L'œuvre est toujours souterraine » dit Parmiggiani, car « la forme n'est pas l'œuvre »[570]. Elle peut donc être parfaitement invisible, puisqu'elle est irréductible à ce que l'on voit. Ainsi il nous invite à *voir les choses les yeux fermés*, comme Joyce[571], à voir le dissimulé, ce qui se dérobe, l'œuvre précisément, irréductible à ses matériaux, à sa forme, à son apparence. Et pour en finir radicalement avec le visible, il éclipse l'objet-œuvre.

Pourtant, cet acte ouvre plusieurs voies d'interprétations dès lors que l'on cherche justement à aller au-delà du visible, y compris au-delà de ce que l'artiste nous donne à voir. Mais il nous faut d'abord déceler dans son Œuvre entier des signes qui anticipent ou prolongent cet acte radical. Nous chercherons ensuite à voir au-delà de cette absence de l'œuvre, qui n'est peut-être qu'apparente.

Parmiggiani, le retrait, le secret

On trouve, dans d'autres œuvres ou des événements antérieurs de sa vie artistique, une résonance qui explique en partie qu'il en arrive à cette disparition totale de l'œuvre. Une des sources possibles et que lui-même met volontiers en avant est un épisode singulier de sa vie d'artiste. Il rapporte qu'à la biennale de Venise en 1986, jugeant qu'une de ses œuvres était mal exposée, il l'avait emportée, soustraite aux regards : « Je m'étais senti alors comme un animal qui s'empare de quelque chose de vital et qui, pour arracher cette chose à un danger imminent, l'emporte dans un lieu secret.[572] »

Par ailleurs il évite la médiatisation, ses entretiens sont rares. Sylvain Amic rapporte la difficulté de son étude, au début de la première monographie en français sur l'artiste. L'enquête, écrit-il, « est métaphore de l'œuvre, éparse et secrète[573]. » puis il finit par attribuer sa peine à la force de ce travail qui n'a pas besoin de commentaires : « Cette exigence que l'on se proposait de révéler, les œuvres de Parmiggiani la portent comme une évidence (…)[574] »

---

[570] rapporté par Élisabeth Vedrenne, « Claudio Parmiggiani, poète de l'invisible », *Beaux-Arts Magazine* n° 112 du 01/05/93, p. 47.
[571] « Fermons les yeux pour voir », écrit James Joyce, *Ulysse*, *op. cit.*, p. 58.
[572] Claudio Parmiggiani, catalogue *Collection 90*, Musée d'Art Contemporain de Lyon et Direction des musées de France, 1991, p. 42.
[573] Sylvain Amic, « La lampe de Parmiggiani », in *Parmiggiani*, *op. cit.*, p. 2.
[574] *Ibidem*, p. 8.

Le secret, le silence est pour l'artiste un mode de vie, mais surtout une condition essentielle à l'existence de l'œuvre. On peut identifier d'autres prémisses à la disparition de *Terra*, quelques œuvres et ses écrits en fondent la possibilité.

L'une d'elles, une œuvre de jeunesse, contraste avec la gravité solennelle de l'inhumation de Terra et le ton méditatif de l'ensemble de son Œuvre. Elle parle aussi de disparition de la terre, mais sous la forme d'un canular : il a 25 ans lorsqu'il fait imprimer des tracts distribués dans les rues de Modène et de Ferrara en 1968. Ils portent le titre *Operazione Terra* et annoncent en introduction du texte que « La Planète Terre est partie![575] ». Le texte relate ensuite qu'une sphère en plastique construite, à échelle réduite, aux proportions de la Terre, gonflée à l'hélium, a été lâchée dans le ciel où elle a très vite disparu. Le tract s'achève en affirmant que désormais, il y a deux planètes Terre (*i Planeti Terra sono ora due*[576]). Loin du ton grave auquel il nous a habitués depuis, cet événement met déjà en présence d'une invisibilité, comme il pose le langage en vecteur de l'œuvre, l'imagination comme territoire de son existence.

L'invisibilité se retrouve dans des œuvres soit très difficiles d'accès, soit impossibles à appréhender dans leur totalité, soit les deux. C'est le cas d'*Una scultura*, 1976-1991, titre d'ensemble donné à quatre constructions ayant chacune leur nom propre[577], disséminées dans divers pays. Nombre de ses œuvres sont implantées dans des lieux isolés, sommets, îles, terrains privés… Comme *Le Phare d'Islande* (2002), au milieu de terres inhabitées, un sémaphore de 14 mètres en acier corten d'une sourde beauté ou *Ferro Mercurio Oro* (1999), empreintes de ses mains recouvertes d'or et enchâssées sur la roche à 1500 m d'altitude dans les montagnes corses, ou encore *Luce, luce, luce* (son œuvre la plus récente en juillet 2012), une haute échelle d'acier brillant juchée sur un rocher dans un terrain privé en région PACA[578], ces œuvres de Parmiggiani gardent leurs distances. Leur caractère mystérieux, la symbolique forte mais trouble qu'elles portent leur donne un impact immense.

Terra, quoique plus modeste qu'un phare, n'en est pas moins forte. Outre cette invisibilité de l'œuvre, la récurrence de son empreinte laissée sur sa surface doit nous permettre de pousser plus loin l'interprétation.

---

[575] « *Il Planeta Terra è partito* », début du texte du tract écrit par Claudio Parmiggiani.
[576] *Ibidem*.
[577] *Clavis*, 1976, en Italie ; *La Grande Pietra*, 1983, en Égypte ; *La Torre*, 1989, dans le sud-ouest de la France, et enfin *Casa sotto la luna*, 1991, en Tchéquie.
[578] Domaine privé de l'abbaye de Pierredon, dans le cadre du Festival A-part, festival d'art contemporain Alpilles-Provence, 2012, visible sur http://www.festival-apart-2012.com/actualites/lechelle-vers-linfini-de-claudio-parmiggiani/

Les creux profonds faits par pression de ses mains, recueillant ensuite un matériau précieux ou spécifique est un aspect résurrent de son vocabulaire plastique.

La sphère porte sa signature indubitable : ses empreintes digitales, ces dessins sur les doigts à nuls autres pareils. On peut voir là une inscription individuelle de l'artiste sur la terre destinée à être portée en terre. Mais cette inhumation qui anéantit la visibilité de l'œuvre ne la rend-elle pas plus présente, plus importante ?

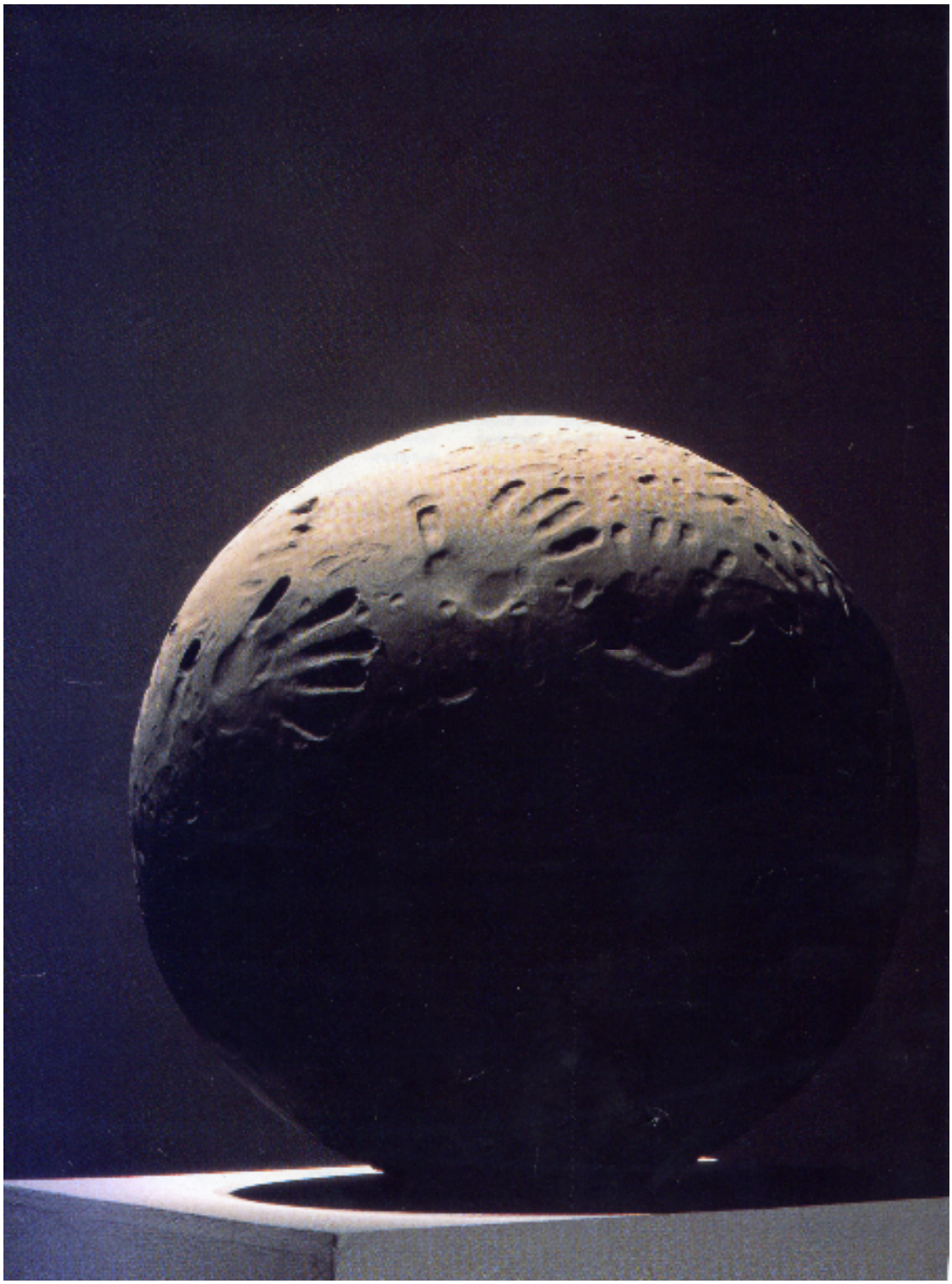
L'absence du corps de l'œuvre ne l'efface pas comme œuvre, elle fait partie de l'inventaire du musée, elle est pourtant invisible. Dans les réserves du musée, on peut lire sur sa fiche technique la mention : *pas de stockage*.

La force de ce geste d'enterrer une œuvre, sa radicalité audacieuse doit être mise en parallèle avec le matériau comme les signes qu'elle porte sur sa surface, les traces de ses mains. L'empreinte, nous l'avons longuement rappelé, est tout à la fois signe d'une présence conjuguée au passé. L'empreinte est un vestige de passage, voire d'existence. Ces marques trouvent un écho singulier dans l'acte fondateur de son Œuvre entier que nous avons évoqué en ouverture de ce texte : *Delocazione*, 1970, traces de poussières accumulées autour d'objets qu'il avait entrepris de déplacer. Cette mise en terre est-elle une préfiguration de la mort de l'artiste ? De notre mort à tous ? Comme beaucoup d'œuvres de Parmiggiani, l'abondance de symboles ne crée pas une limpidité. Le mystère demeure et l'œuvre résiste à une analyse trop évidente.

Car ici l'empreinte n'est pas seulement une forme qui ressemble à ce dont elle est la marque en creux, pas seulement la réminiscence d'un référent que l'on devine même en son absence, elle est aussi trace humaine, mais elle est surtout trace de l'artiste. Les empreintes de ses mains sont récurrentes dans ses œuvres, au point qu'on pourrait dire qu'au-delà d'un élément de son vocabulaire plastique, au même titre que la sphère, l'échelle, la barque, c'est une signature artistique. Mais cela va bien au-delà, sans doute : « Je ne crois pas qu'il y ait d'autre message à transmettre que la trace de notre passage brûlant, le signe de notre condition de comète.[579] ».

Cette trace qu'il trouve important de laisser, il faut pourtant la penser dans sa dialectique : présente-t-elle cette fugacité du passage (une présence déjà absente) ? ou son verso caché, la certification de cette présence ?

[579] Claudio Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito, op. cit.*, p. 197.



40 – Claudio Parmiggiani, *Terra*, 1988

Terre cuite, diamètre 75 cm, 80 kgs, enterrée
Dans le jardin du cloître du Palais St Pierre, Lyon

La ritualisation de l'enterrement met en parallèle le corps de l'œuvre et celui de l'artiste, mais également celui de chacun d'entre nous. Parmiggiani écrit : « Une sculpture qui refuse son destin public et qui se confie à son destin de néant[580]. » Mais de quel ordre est ce néant ? Doit-il être compris comme un néant physique de l'objet, la terre se mélangeant à la terre ? Ou plutôt comme *rien à voir*, l'œuvre étant "sculptée dans l'esprit[581]"? Le corps de la Terre digèrera-t-il le corps de l'artiste inscrit par son empreinte dans l'œuvre ? L'absorbera-t-il ou au contraire le protègera-t-il, bien au-delà de sa propre disparition ?

Chez Parmiggiani la notion de néant est plus positive, plus mystique. Ce pourrait bien être l'éternité, car cette œuvre produit aussi un autre sens, diamétralement opposé à la notion usuelle de néant, voyons lequel.

Considérons que cette sphère d'argile est mentionnée partout comme faite en terre cuite ; c'est aussi ce que l'artiste affirme. Une céramiste que j'ai questionnée m'a précisé que crue, elle aurait été nécessairement pleine, ou faiblement creusée. Du même coup, elle aurait pesé très lourd. Or, la vidéo qui documente sa mise en terre est cohérente avec le poids mentionné sur la fiche technique, environ 80 kgs. Son destin n'est donc pas celui d'une dilution de la terre dans la terre, soit le néant de la forme et des traces qu'elle porte, bien au contraire. Crue, c'est ce qui lui serait arrivé, sans doute assez vite.

La terre, une artiste céramiste me l'a bien confirmé, change complètement de nature une fois passée au feu. La terre cuite en tant que matériau devient aussi dure que la pierre. L'artiste ne dit rien de sa fabrication puisque seul son destin l'intéresse, mais techniquement pour être cuite il fallait obligatoirement qu'elle fut creuse. Thierry Raspail, Directeur du musée, s'est engagé à veiller à ce que certaines conditions soient remplies : la surveiller, mais ne pas l'exhumer pour l'exposer à nouveau, ne pas la signaler, ni la détruire, ne pas la déplacer.

Ce que Terra risque donc, dans un futur assez lointain, c'est éventuellement de casser en mille morceaux par les mouvements de terrain, par exemple. Les plus anciens vestiges de poteries cuites au feu trouvés à ce jour remontent à – 18 000 ans (Chine), ce n'est donc pas à un néant immédiat que Terra est vouée. Peut-être en tant que sphère elle risque la destruction, mais pas celle de son matériau, ni des traces qu'elle porte. En terre depuis douze ans seulement, si l'on creusait, on la trouverait sans doute comme au premier jour.

---

[580] *Ibidem,* p. 247.
[581] *Ibidem*, p. 165.

Est-ce à dire que confier ce corps à la terre est une façon de le protéger ? Si ce corps de l'œuvre portant ses propres marques est une métaphore du corps de l'artiste, est-ce une façon de préfigurer sa propre mort mais aussi de la transfigurer ? De conserver sa trace personnelle et unique, de la vouer à une postérité très lointaine ?

La boule de terre cuite portée en terre est aussi comme une Terre en miniature dans la Terre. *Terra*, tout à la fois œuvre, matériau, lieu et destinée, serait-elle en même temps cette *terre* dans laquelle l'art inscrit un *monde*, dans la pensée de Martin Heidegger ? Reprenons le fameux exemple du temple grec qu'il prend pour expliciter la mise en œuvre de la vérité. Pour lui, le temple présente et célèbre un *monde* et comme œuvre d'art fait surgir et rend manifeste une *terre*. Ce concept de "terre" désigne ici tout à la fois le *matériau* dont l'œuvre est faite, elle est aussi le *site* sur lequel se trouve l'œuvre, elle révèle une *nature,* en opposition à l'œuvre humaine. Enfin, elle est par principe ce qui se dérobe et qui se referme, une *secrète réserve.* Heidegger avance l'idée que l'essence du travail artistique est d'inscrire un *monde* dans une *terre*, de rapprocher les deux entités opposées, l'un exigeant la clarification des formes en signes, l'autre exigeant l'effacement des formes et la naissance des symboles. L'œuvre, un troisième terme, serait la résolution toujours provisoire de ce conflit, de cette déchirure. Dans cette dualité manifeste-caché, Heidegger voit l'avènement de ce qu'il appelle *la vérité* : « Installant un monde et faisant venir la terre, l'œuvre est la bataille où se conquiert le dévoilement de l'étant dans son ensemble, la vérité[582].»

Terra, me semble-t-il, aurait pu être le paradigme dialectique du philosophe quant à l'inscription d'un *monde* dans une *terre*, en ce qu'elle incarne à la fois, comme *terre,* le matériau, le site, le naturel et la secrète réserve, et comme *monde*, l'empreinte de l'homme-artiste qui met en œuvre un rituel auquel participent ses pairs, dans un contexte social et artistique.

Mais il faut aller au-delà, et la force de cette œuvre nous y invite. Elle comporte l'inscription de son propre corps d'humain, et non seulement d'artiste. Cette inscription est sur le mode de l'empreinte la plus personnelle qui soit, celle des mains. On a rappelé la puissance dialectique de l'empreinte comme forme de l'absence et rappel qu'une présence a forcément été là. Ce contact initial, désormais au passé est actualisé à la vision de toute empreinte, par exemple celles des hommes de l'Aurignacien de la grotte Chauvet.

[582] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part. L'origine de l'œuvre d'art*, Paris, Gallimard, 1962, p. 43.

Mais mettre son empreinte pour justement l'enfouir dans la terre, est-ce un acte apotropaïque, une forme d'exorcisme de la fragilité, de la fugacité de son corps ? Est-ce une manière de sauver cette trace pour l'éternité ? Cette inscription d'un *monde* dans l'œuvre, puis l'œuvre dans la terre chercherait-elle une *terre,* un « corps maternel[583] » pour le cacher ?

Terra pourrait donc être comprise comme une forme de transfiguration, si l'on admet que sa disparition accentue sa force et qu'elle met en jeu quelque chose de ce que Marie-José Mondzain a magnifiquement exposé à propos du corps du Christ, sa disparition laisse place à l'image : « Le corps a disparu afin de laisser apparaître le plan où la chair imaginale montrera sa visibilité transfigurée[584]. » Car il faut une forme de foi, quitte à ce qu'elle soit athée, pour un musée qui, de façon cyclique, à chaque récolement d'inventaire, atteste de la présence de *Terra* dans ses collections. Elle existe ainsi. En allant sur place, on ne voit rien. C'est en se renseignant auprès des acteurs de l'époque, en faisant des recherches dans les archives du musée que j'ai pu approcher son existence de façon forte. Hervé Percebois, conservateur au MAC de Lyon, m'expliquait qu'une telle œuvre posait forcément problème à un musée dont la vocation est la conservation et l'exposition des œuvres. Son achat et son enterrement ont bien sûr engendré localement une double polémique, d'abord sur le fait d'acheter une œuvre perdue, pour ainsi dire, car l'achat eut lieu après sa disparition, ensuite sur son prix, bien que celui-ci ait été très raisonnable[585]. Le maire de l'époque, Michel Noir, fraîchement élu, a commencé son mandat par la justification de cet achat et ses polémiques.

L'invisibilité orchestrée d'abord par l'artiste a été largement accentuée par le déménagement du musée. Il voulait une signalisation discrète et s'est déterminé sur une plaque gravée, un temps accrochée dans le musée. Depuis son déménagement, la plaque est désormais dans la réserve, avec les photos, la vidéo, les dessins, etc. Autant dire que la disparition est complète. La boule de terre enterrée dans le parterre sud du jardin du cloître, Palais des Beaux-Arts de Lyon, est désormais complètement oubliée : à distance du musée qui la "conserve", sans aucune indication sur place, elle est plus enfouie encore dans les strates temporelles, depuis lors, que dans les strates du sol. Même les recherches sur internet n'en donnent que peu de visibilité. C'est pourtant ce qui fait sa force lorsqu'on la "rencontre".

---

583 « Terra est en réalité aussi un rite de naissance, d'initiation. Un geste d'amour. J'ai voulu qu'elle soit mise dans la terre comme un corps qu'il fallait sauver, le confiant à un élément qui l'accueillerait comme un corps maternel.» Claudio Parmiggiani, cité par Elisabeth Vedrenne, *Beaux-Arts Magazine*, *op. cit*., p 47.
584 Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards, op. cit*., p. 137.
585 50 000 francs, payés très en retard à l'artiste, qui signale le fait dans un courrier àThierry Raspail plus d'un an après l'enterrement.

Cette œuvre et son ensevelissement sont très éclairants pour tenter une interprétation plus personnelle de mes œuvres. Quoique n'ayant aucune similitude du strict point de vue technique, *Terra* a comme mon travail une dimension indicielle, s'inscrit dans un temps qui agit sur elle. Mais avant de revenir sur les œuvres personnelles qui accompagnent ce texte, il nous faut interroger d'autres œuvres, elles aussi invisibles pour déceler si ce que nous avons relevé chez Parmiggiani s'y retrouve, peut-être également dans mon travail artistique.

2- Éternelles œuvres invisibles

Denys Riout étudie depuis longtemps un corpus d'œuvres radicales dont *Terra* fait partie, elles aussi éclipsées ou ayant toujours été absentes ou invisibles. Ses recherches ont montré que l'invisibilité n'est que rarement récurrente chez un artiste, ce sont plutôt des événements disséminés. Selon lui, elles ne forment pas une catégorie nouvelle mais questionnent le mode d'existence des œuvres plastiques.
La réflexion sur ces œuvres le conduit à écrire que : « (…) la radicalité de ce questionnement, loin d'être une péripétie de l'avant-gardisme, trouve ses fondements dans l'épaisseur d'une culture moins laïcisée qu'on ne l'imagine[586]. »

Grand spécialiste d'Yves Klein, ce sont ces recherches toujours plus précises sur cet artiste, et particulièrement la théorisation de la *sensibilité picturale immatérielle*, qui ont déclenché chez lui l'intérêt pour les œuvres invisibles, intérêt qu'il a fait partager à ses étudiants dont j'ai eu la chance de faire partie. D'emblée, il avertissait qu'il ne s'agissait que d'un corpus d'œuvres, et non d'artistes, aucun d'entre eux n'ayant fait que cela. Pas non plus de courant ni de "tendance" affirmée, "pas d'isme de l'invisible", disait-il. Ces œuvres sont venues à un moment donné de la carrière de certains artistes, radicaliser un point de leur recherche plus que donner un champ d'action auxquels ils se seraient tenus. Il soulignait par ailleurs le paradoxe que je voudrais aujourd'hui rappeler, l'extrême puissance de ces œuvres, alors même qu'elles sont invisibles.

[586] Denys Riout, site de l'INHA, http://www.inha.fr/spip.php?article1746, page consultée le 13 juillet 2008.

Selon lui, la tradition de *l'ekphraseis* en explique peut-être la possibilité. *La galerie de tableaux* de Philostrate est à ce titre exemplaire. Éclairée par ce point de vue, la lecture de cet ouvrage est à la fois un délice et une expérience forte. On n'a jamais vu ces peintures, notamment celles d'Apelle, et pourtant la réputation des peintres grecs est immense, la description les fait apparaître de façon plus intense encore que si elles étaient visibles.

Sophie Calle a su rejouer cette situation de façon singulière, dans son œuvre *Disparition* (1991). Après un vol dans le Musée Isabella Stewart Gardner de Boston, elle demande aux conservateurs, gardiens et autres employés de décrire les œuvres dérobées : « Faites le portrait du tableau absent ». Elle publie ces descriptions très diverses, subjectives, parcellaires dans un ouvrage chez Actes Sud[587]. La légatrice de ces œuvres avait bien stipulé dans son testament que rien ne devait changer à sa mort, sans envisager ce cas. Le musée était contraint de laisser les espaces vides sans rien modifier, après disparition des toiles.

C'est cette mise en scène involontaire de l'absence que photographie l'artiste en commentant : « il y avait encore les clous, les petits textes, le tissu déchiré, mais le tableau n'était plus là[588]. » Cette absence est remplacée ici par la parole, l'imagination, la mémoire, chargées de subjectivités, sujettes à la transformation, à l'effacement.

C'est aussi le cas, en effet, des œuvres sur lesquelles l'étude de Denys Riout a porté, notamment ces quelques exemples :

– *Vertical Earth Kilometer*, 1977, barre de cuivre de 5 cm de diamètre et de 1 km de longueur, enterrée verticalement sous la Friedrichplatz de Kassel de Walter de Maria ;
– *Monument contre le racisme*, de Jochen Gerz, sur la place du château de Sarrebruck, où 2146 pavés ont été clandestinements déterrés, puis gravés aux noms des cimetières juifs disparus, enfin remis en place face contre terre, si bien que rien n'est visible aujourd'hui (la ville ne cherche en rien à manifester la présence de cette œuvre) ;
– *Placid civic monument*, 1967, de Claes Oldenburg, un trou creusé puis rebouché derrière le Metropolitan Museum à New York.

[587] Sophie Calle, *Disparitions, tableaux volés*, Arles, Actes Sud, 2000.
[588] http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-calle/ENS-calle.html page consultée le 23 décembre 2010.

La première étude de Riout pour ces recherches sur quelques œuvres invisibles, porte sur Yves Klein, notamment la vente de zones de sensibilité picturale immatérielle, et celle-ci le conduit à en faire un précurseur de cette possibilité d'absence de l'œuvre. Les quelques collectionneurs ayant acheté une zone devaient brûler le reçu attestant de la vente, donc de l'œuvre.

Riout souligne très justement que ces acheteurs[589], même sans être totalement dupes, devaient quand même faire preuve d'une forme de croyance, de parti pris sur l'avenir en tout cas, au minimum d'une bonne volonté pour jouer le jeu. L'œuvre existe aujourd'hui par cet ensemble nébuleux constitué de documents – les photographies, les articles de journaux – de vestiges – les carnets à souche, l'or –, de témoignages écrits. Elle existe bel et bien, nous explique Denys Riout, par le fait que des cessions ont eu lieu : « Ce fait est déterminant, car les "zones de sensibilité picturale immatérielle" seraient demeurées des fictions si aucun acquéreur ne leur avait apporté le gage d'une réelle existence marchande, signe et garantie d'une existence artistique[590].»

La disparition de tous les *ready-made* "originaux" de Duchamp, pour autant que l'on puisse les qualifier ainsi, est un fait qui semble augmenter la portée, si ce n'est *l'aura* au sens de Benjamin ou, comme aurait dit Duchamp, le *coefficient d'art* de ces œuvres. Leur postérité y gagne sans conteste.

Tout se passe d'ailleurs comme si ce caractère de non visibilité avait été écrit dès le début. Duchamp part à New York sans le porte-bouteilles acheté au BHV dès 1912. Première invisibilité. Puis il le baptise « *ready-made* à distance » en 1916 dans une correspondance avec sa sœur Suzanne, sensée écrire cette indication au pinceau et blanc d'argent sur l'objet resté dans son atelier. Mais il n'est jamais réapparu, sans que l'on sache si Suzanne s'en était déjà débarrassée avant la réception de la lettre ou si elle a délibérément ignoré cette demande. Pourtant Duchamp est revenu à la charge dans un deuxième courrier neuf mois plus tard pour savoir si elle avait suivi ses consignes et si oui, pour qu'elle lui dise comment elle avait fait. Mais aucune suite n'est donnée à ses demandes.

[589] Notamment une vente à Michael Blankfort qui brûle son reçu, ainsi qu'en témoigne une photographie, seule trace que l'événement a bien eu lieu. De son côté, Yves Klein devait jeter à la Seine la moitié du poids en or demandé par lui, variable. Mais Klein a aussi laissé à la postérité une boîte dont le couvercle est peint en bleu contenant six lingotins d'or.
[590] http://www.artsetsocietes.org/f/f-riout.html

Sa lettre elle-même annonce une inscription qu'il devait lui donner pour qu'elle la recopie, mais n'en porte aucune trace[591], seule la signature qu'elle devait apposer: « [d'après] Marcel Duchamp ». Par suite de quoi, il oublie la chose, ne reste que l'idée. Il arrive la stricte même chose à l'assemblage initial intitulé *Roue de bicyclette*, 1913, dont Duchamp lui-même dit qu'il n'était pas une œuvre d'art au début, mais un objet de contemplation. Francis M. Naumann avance que sa fameuse réflexion datée de 1913 « peut-on faire des objets qui ne soient pas "d'art" [592]» lui a sans doute été suggérée par cette œuvre, dont il avait plaisir à regarder tourner la roue. Comme le sêchoir à bouteilles, cette œuvre ne fut jamais retrouvée. *In Advance of the broken arm*, le premier ready-made intentionnel en 1916, bien qu'il soit postérieur à l'achat des autres objets, connaît le même sort. Et il en va de même pour *Fontaine*, écartée d'emblée de l'exposition à l'Armory Show de 1917, perdue ensuite. Elle n'est passée à la postérité que par la photographie qu'en fit Alfred Stieglitz. Ce destin s'acharne sur tous les autres ready-made, preuve que Duchamp ne fait à l'époque aucun cas de ces objets en tant que tels, alors qu'à la même époque d'autres œuvres sur lesquelles il travaille ont reçu plus d'attention, notamment le Grand Verre. Mais pour ces œuvre, l'idée est supérieure à l'objet, ce qui lui permet plus tard d'explorer la reproduction comme dimension nouvelle de l'art, par l'édition de répliques.

Nous avons reconnu la force d'une œuvre malgré son enfouissement, celle d'œuvres rendues invisbles, soit, mais qu'en est-il de la radicalité absolue du vide lui-même ?

Vides

Avec l'exposition *Vides, une rétrospective*, en 2009, le Centre Pompidou rejouait plusieurs événements artistiques ayant exposé des salles vides, dont le plus fameux est l'exposition connue sous le nom de *Vide*[593] d'Yves Klein à la galerie Iris Clert en 1958. Cette exposition était une expérience forte dont je garde un souvenir d'une intensité rare. Ce n'était pas la première fois que j'entrais dans un espace d'exposition laissé intentionnellement vide par l'artiste : j'avais vécu l'expérience intéressante que Rirkrit Tiravanija proposait au couvent des cordeliers en 2005, à l'époque considéré comme un espace de délocalisation du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, alors en travaux. Ce point n'est pas anecdotique, il mettait déjà le visiteur dans la situation d'imaginer que cet espace était ledit musée, car l'artiste avait matérialisé sa forme d'arc caractéristique comme scénographie. On était donc conditionnés d'emblée à *faire comme si*, à jouer finalement.

---

[591] Lettre reproduite dans Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp, L'art à l'ère de la reproduction mécanisée, op. cit.*, p. 65.
[592] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 105.
[593] Son intitulé véritable étant *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Denys Riout, « Exaspérations 1958 », catalogue de l'exposition *Vides*, Paris, Centre Pompidou, Kunsthalle Bern et Centre Pompidou-Metz, 2009, p. 37.

Le jeu était aussi celui de comédiens professionnels qui accueillaient le public. Devenus médiateurs, ces acteurs habillés de blanc décrivaient les œuvres réalisées auparavant par Tiravanija tout en montrant cette vacuité : « attention, veuillez ne pas marcher sur les couvertures, merci », nous disait le personnage en montrant le sol vide. Et le public d'éviter la zone, obéissant et amusé. La lumière dominait, absorbant le corps de l'acteur vêtu de blanc sur fond blanc, lui donnant l'allure d'un revenant ou de l'esprit de ces lieux vides[594]. Le son était très étudié, ouaté, sourd. Cette expérience a été très plaisante, mais rien à voir avec l'impact pour moi de l'exposition *Vides*.

Son catalogue a lui tout seul en dit long : presque 600 pages déroulant de multiples enjeux autour du rien, de l'absence, de l'invisibilité. Mais c'est surtout la visite par les commissaires, historiens de l'art, critiques, dans ces différentes pièces vides qui m'ont fait l'effet absolument paradoxal de comprendre que chacun de ces vides était de nature totalement différente. Ce n'était pas de l'ordre d'une révélation, puisque je connais le pouvoir de légitimation d'une œuvre par le marché de l'art et par la théorie. J'inscris ma pratique et ma pensée dans une approche post-duchampienne évidemment. Je sais les apports de l'art conceptuel et le pouvoir du langage, du symbolique, de l'imagination sur le visible. Je sais qu'un objet banal peut être « transfiguré[595] », ainsi que le démontre Arthur Danto, par son statut d'œuvre d'art. Pourtant, grâce à la présentation haute en couleurs de Mathieu Copeland et la conférence de Denys Riout, j'ai vécu cette visite comme une expérience et non seulement une connaissance, une expérimentation véritable de cette différence importante entre les salles pourtant toutes aussi vides les unes que les autres. Bien sûr, je n'aurais rien perçu de tout cela sans ces commentaires.

Cette brève évocation de quelques œuvres ou événements invisibles nous a permis de rappeler l'importance de l'interprétation de l'œuvre, que celle-ci soit orchestrée par l'auteur, par des commissaires ou déroulée par le spectateur. Mais cette interprétation n'est pas sans véhiculer une certaine foi, condition nécessaire pour parvenir à aller au-delà des apparences.

« On ne voit que par ce que l'on sait », nous disait Denys Riout en séminaire à l'université. Est-ce aussi *parce que* l'on sait ? Ce savoir mis dans le regard, c'est une grande partie du moteur de ma propre création.

---

[594] J'ai pris une photo floue avec un très mauvais téléphone portable que j'aime beaucoup, ci-après.
[595] Arthur Danto, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art* [1981], (trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer), Paris, Seuil, 1989.



Comédien médiateur de l'exposition
Rirkrit Tiravanija, *No Ghosts in the Wall*
Couvent des Cordeliers, 2005,
Photo prise au téléphone portable.

On s'interrogeait plus haut sur le devenir de *Terra*, si elle pouvait casser, s'effriter, se diluer, si elle était à jamais protégée dans la terre et en attente d'un archéologue du futur. Mais qu'en est-il du devenir de ces œuvres invisibles ou de ces expositions de vide ? Pas d'usure sur le vide, pas de fragilité du rien, pas de manque sur une absence. Elles semblent jouir d'une éternité, pourvu que le discours leur prête vie, bien sûr, car elles sont *logopoïètes*.

Si nous rappelons la parabole de la malédiction de Cham développé par Marie-José Mondzain que nous avons abordée plus haut, nous pouvons comprendre ces expositions de vide, ces œuvres invisibles comme des plans de déploiement[596] du regard et de la pensée. Cham ouvre des yeux idolâtres en voyant la nudité de son père ivre, il se prive de l'accès à l'imaginaire dans la fusion avec l'objet vu qui comble son désir, tandis que Sem et Japhet jettent au contraire un voile sur le corps nu sans le regarder, se privant du *voir*, suspendent leur désir, préservent dans l'image la vérité symbolique, produisent l'espacement d'un regard critique. Ces œuvres ont une force singulière, non pas malgré leur lacune et l'absence de corps, mais grâce à cela justement.

Alors, les lacunes que montrent mes images seraient-elles aussi cet espace de déploiement de la pensée, de la parole ? Les failles de l'image en disent plus long sur ce qui se trame que les actions de la figure qui les habite. Mais c'est bien parce que la figure les habite, voyons cela.

[596] Reprenons cette phrase magnifique déjà citée: « L'idole opère comme un point d'engouffrement, l'image comme un plan de déploiement. L'idole est un entonnoir du regard, l'image est un évasement du recueil. » Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, *op. cit.*, p. 155.

B/ L'empreinte comme présence

Nous avons abordé l'empreinte comme absence, qui est son sens premier, le plus évident. Ensuite nous avons relevé que l'empreinte renvoyait à son origine, au contact ou à la contuguïté nécessaire pour la produire. Cet investissement dans l'image et l'approche barthésienne de la photographie nous conduit à aller plus loin que ce contact, à envisager l'hypothèse que l'empreinte pourrait mettre en présence, voire constituer une tentative apotropaïque de s'inscrire dans l'œuvre.

Nous reviendrons, pour cela, encore, sur l'Œuvre de Duchamp pour tenter une interprétation de cet entêtement des procédures indicielles en relation avec la confusion de son Œuvre et de sa vie. Cette lecture de l'indice chez Duchamp sera interprétée comme une inscription de lui-même dans l'œuvre.

Cela pourra nous conduire ensuite à reconsidérer l'interprétation de mes œuvres, à revisiter ma propre relation aux images, à mes images.

1- Duchamp de l'indice

Paysage fautif, l'indice est le message

Francis M. Naumann entame son étude de l'appropriation et la duplication chez Duchamp par la convocation de *Paysage fautif*, 1946, composition de sperme. Il met en relation cette œuvre inaugurale - on pourrait dire *séminale*, sans mauvais jeu de mots, car sa descendance fut nombreuse - d'une originalité extrême, avec le retrait délibéré de Duchamp des sphères artistiques mondaines, le repli sur soi d'une part, et d'autre part la question de la duplication, bien distincte de la répétition, qu'il qualifiait lui-même de « forme de masturbation[597] ».

Je convoquerai *Paysage fautif* pour en faire une autre analyse. Il m'apparaît qu'elle peut constituer un emblème de l'indice comme inscription dans l'œuvre, une hypothèse déjà évoquée plus haut avec *Terra* de Parmiggiani. Le caractère indiciel de *Paysage fautif* est indéniable. La trace de sperme, comme indice, est le sens de l'œuvre. Mais ce sens n'a de valeur que si ce sperme est indiciel de son émetteur.

[597] Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp, l'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, *op. cit.*, p. 9.



41 - Marcel Duchamp, *Paysage fautif*, 1948

Et puisqu'elle était destinée à une amie très intime, il est permis de conclure que le moyen est le message. Ici l'indice est donc tautologique.

Au départ, elle n'était donc pas destinée à être rendue publique. Comme *L'origine du monde* (1866), de Courbet, c'était une œuvre privée, qui corrobore ce que maintes anecdotes ou récits de sa vie pourraient faire, l'absence de séparation entre sa vie et son œuvre : en fait il les confondait.

Je ferai l'hypothèse suivante, déroulée ci-après : ce que Duchamp a inscrit-là, et qui demeure, alors que lui-même n'est plus, cette sécrétion provenant de son intériorité corporelle, son désir physique assouvi, c'est une part de lui-même, véritable, non seulement métaphorique. Ce qu'il a inscrit là, c'est lui-même.

Pour commencer à étayer cette hypothèse, il est essentiel de rappeler ce que de nombreux exégètes ont souligné : l'importance des procédés indiciels récurrents chez Duchamp, souvent en rapport à la photographie, ou encore au refus du *bête*[598] travail du peintre.

Duchamp, l'indice en récurrence

Selon Krauss, la contiguïté physique instaurée par *Le grand verre* entre les objets qui l'habitent et le réel qui l'entoure font écho à la *connexion dynamique* qui définit l'indice selon Peirce.

Duchamp, qui eut envie de "se couper les mains" pour s'éloigner de la facture artistique, ne pouvait que retrouver ses attentes dans les images *acheiropoiètes* que constituent les photographies, les moyens de reproduction mécanique : fac-similés, impressions – éditions et eaux-fortes –, sérigraphies mais aussi les ombres portées, les taches symétriques de part et d'autre d'une feuille pliée, les projections, les jeux de miroir… À ce titre, il exploitera les formes nées du hasard, fabriquées *sans les mains*, comme le lâcher de trois fils pour constituer la base des stoppages-étalons. Ces procédés sont autant de façons de faire entrer le hasard, mais aussi réel dans l'œuvre. Reprenons quelques occurrences de cela dans son Œuvre.

Les photogrammes – ou *Rayogrammes* – que son proche ami Man Ray réalisait, donnent une forme troublante de l'indice d'un objet qui perd ainsi ses couleurs et son volume pour être réduit à sa silhouette, comme un double d'ombre.

[598] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 236.

On retrouve un jeu d'ombres portées, déformées par l'incidence de la lumière, dans *Tu m',* œuvre majeure de 1918, sa dernière peinture. Il est intéressant de se poser la question de la manière dont ces illusions d'ombres portées ont été faites : simple *maestria* de l'illusionnisme, calculs complexes reportés point par point ? Il s'agit beaucoup plus sûrement de la matérialisation par la peinture noire de véritables ombres projetées sur le tableau.

Ses notes de 1913 semblent le confirmer par avance: « faire un tableau par ombres portées (…) – *l'exécution* du tableau au moyen de sources lumineuses et dessin des ombres sur ces plans en suivant simplement les contours réels projetés[599]. » Quel est le sens profond de ce procédé qui ne peut être justifié par un gain technique ou un gain de temps ? Cette œuvre passe par ailleurs pour une sorte de rétrospective de ses travaux, Rosalind Krauss en parle même comme un autoportrait.
Tu m' reprend également le tracé fait à l'aide des règles de bois *Trois stoppages étalon* (1913-14), elles mêmes conçues comme on l'a dit grâce au lâcher de fils d'un mètre de long tombés d'un mètre de haut se déformant *à leur gré*[600]. Ainsi on pourrait dire que les règles stoppages, elles-mêmes le fruit du hasard, sont utilisées pour reproduire celui-ci. Mais pas n'importe lequel : « mon hasard », dira-t-il.[601]

Dans *La mariée mise à nu…,* la coloration des "tamis", formes côniques dans le verre, est obtenue par fixation de la poussière accumulée, trace manifeste du temps qui passe, procédé dont témoigne par ailleurs la photo co-signée Duchamp/Man Ray, *Élevage de poussière*, 1920. Ce temps qui passe et accumule la poussière met en avant la chronologie de sa fabrication, et la poussière, ainsi intégrée au verre, indique également l'abandon de celle-ci pendant de nombreuses années, sans doute dû à son aspect laborieux, pénible qui le conduit à la laisser inachevée. La fixation de cette poussière n'est pas seulement un indice du temps qui passe, elle relate la très longue gestation de cette œuvre, mais elle se présente aussi comme un vestige littéral et comporte les micro-particules de son environnement quotidien, probablement de nombreuses traces d'ADN.

Dans le *Grand verre*, toujours, les "pistons de courant d'air" sont constitués par le report des formes successives et aléatoires, prises par un morceau de gaze soulevé par le vent. Ici encore, le contact du vent, la prise de photo, puis ce report constituent une surenchère d'indices sur une occurrence du hasard.

---

[599] *Ibidem,* p. 103.
[600] *Ibidem,* p. 36.
[601] *Ibidem,* p. 225.

Il existe un certain nombre de moulages dans son Œuvre, citons seulement *With my tongue in my cheek* car cette œuvre interroge : elle est composée du moulage de son propre menton, procédé d'empreinte indiscutable, auquel il faut rajouter le tracé du contour de son profil. On peut se hasarder à supposer que ce tracé a été fait, non de mémoire ou encore en se regardant dans un miroir, mais selon un procédé de report, dont il est coutumier, par exemple en repassant le contour de son propre profil.

J'en fais l'hypothèse en me basant sur l'échelle 1 de ce tracé mais aussi sur sa facture aux lignes multiples, procédé ressemblant à celui que Pline rapporte et que nous avons déjà cité, consistant *à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine*. Peut-être ce tracé est-il même fait par quelqu'un d'autre ?
Ce contour pourrait aussi bien avoir été simplement dessiné, mais je le rapprocherai des portraits aux profils déchirés de *Marcel Déchiravit*, 1958, à propos desquels Didi-Huberman mentionne qu'il : « donne au contour d'ombre la valeur théorique d'une déchirure dans le visible et la valeur concrète d'une déchirure dans le support (un cliché de métal a permis de produire le contour par le geste et l'effet physique d'une déchirure)[602].» Contrairement à l'*autorittrato come ombra* de Parmiggiani, une ombre de profil peut permettre de reconnaître le visage, le sien est très identifiable.

Le double objet *Coin de chasteté*, en plâtre galvanisé et matière plastique dentaire rose, présente des traces de dents. On peut supposer sans trop d'incertitude que ces empreintes sont les siennes. Les deux parties si bien imbriquées l'une dans l'autre semblent interdire tout autre contact que celui de l'un par l'autre. On y a vu une allégorie de la fidélité, comme un serment effectué, puisqu'elle fut offerte à Teeny, avec qui Duchamp se maria sur le tard, mais cet objet est aussi une forme et une contre-forme.

Dans la logique de cette préoccupation autour de l'aspect indiciel chez Duchamp, il faut noter qu'il a préféré prendre en photo ou en fac-similé ses notes manuscrites plutôt que de les faire dactylographier. Il existe de nombreux autres écrits autographes : les chèques[603] signés, la correspondance publiée, les lettres tracées de sa main (L.H.O.O.Q., par exemple) les inscriptions sur les ready-made - comme *In advance of the broken arm,* 1915 - les œuvres manuscrites - comme *The*, 1915. Cette œuvre constitue par ailleurs une des premières prises en compte de l'interaction avec le regardeur. On peut ici à comprendre celle-ci comme un contact, même différé, avec le récepteur, qui doit remplacer les étoiles par l'article "the".

---

[602] Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, *op. cit.*, p. 245.
[603] *Chèque Tzanck, Chèque Cage…*



42 – Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1938

Enfin, citons bien sûr les photos de lui-même, très nombreuses, comme celle de Rrose Sélavy reproduite sur *Belle haleine, eau de voilette*, 1921, ou celle des *Obligations pour la roulette de Monte-Carlo*, 1924, ou pour un évènement particulier, comme la photographie de sa tonsure en étoile exécutée par Georges de Zayas en 1921, ou encore la partie d'échecs disputée avec une femme nue en 1963, à Pasadena.

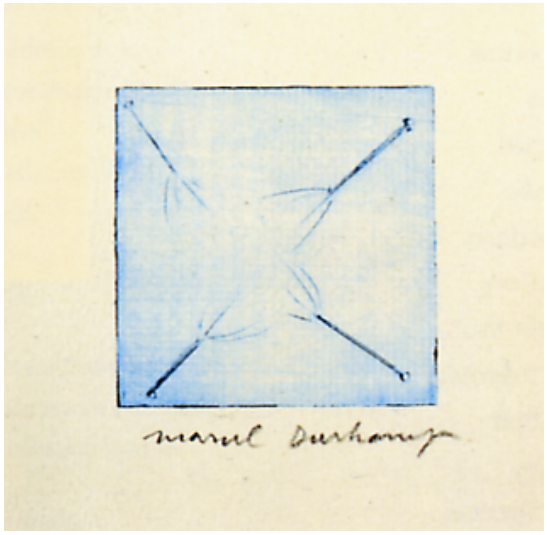
On a déjà convoqué les deux théories relatives à l'importance de la photographie dans son Œuvre. Jean Clair, on l'a vu, qui a voulu l'interpréter à l'aune de la photographie[604]. Après lui Rosalind Krauss[605] identifie dans nombreuses œuvres l'aspect indiciel évident, pour corroborer les affinités de Duchamp avec la photographie, envisagée comme indice. Son analyse a le génie de démontrer qu'il « était moins préoccupé par une mise en œuvre du photographique que par une réflexion sur la nature de celui-ci [606] » Mais je prolongerai son hypothèse : à l'interrogation des procédés ou des spécificités de la photographie, j'ajouterai l'hypothèse que si Duchamp avait des affinités avec la photographie, c'est parce qu'elle constituait une façon particulière de travailler des problématiques récurrentes dans son œuvre, et notamment l'indice, les procédures de contact. J'y reviens plus loin, mais avançons déjà que cette récurrence de l'indice, reliée à l'intrusion du hasard, de la contingence, inscrit dans l'œuvre non pas seulement le réel, mais le sien. Mais ici nous soulignons d'abord la profusion d'indices dans son œuvre.

Prolongeant les analyses de Jean Clair et de Rosalind Krauss, Didi-Huberman suggère une lecture de l'Œuvre entier de Duchamp sous les auspices de l'empreinte et pas seulement de la photographie : « Si les indices peircéens sont bien des signes fondés sur un relation physique à leur référent, alors ils nous assignent une nouvelle tâche critique devant l'œuvre de Duchamp : *faire ressurgir dans le visible la question du contact*.»[607]

Si Didi-Huberman a très bien repéré l'importance de l'empreinte chez Duchamp dans son texte sur l'empreinte, aucune hypothèse n'est avancée quant aux raisons de cette récurrence. J'aimerais pousser plus avant l'une de ses meilleures intuitions, contenue dans la phrase précitée. J'émettrai donc l'hypothèse que de cet entêtement des procédés indiciels découle deux choses essentielles.

---

[604] Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, *op. cit.* et Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art, op. cit.
[605] Rosalind Krauss, "*Marcel Duchamp ou le champ imaginaire",* in *Le photographique. Pour une théorie des écarts, op. cit.* pp 71-87.
[606] *Ibidem,* p. 75.
[607] *Ibidem*, p. 113.













43 - Marcel Duchamp, *Tirée à 4 épingles*, 1959.
Man Ray, *Marcel Duchamp en Rrose Sélavy*, 1924.
Man Ray, *Marcel Duchamp pour les obligations de la roulette de Monte-Carlo*, 1924.
Marcel Duchamp, obligation de la roulette de Monte-Carlo, 1924.
Marcel Duchamp (*Déchiravit pour Robert Lebel) Autoportrait de profil*, 1958.
Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, (détail)

D'une part l'empreinte ou l'indice, la trace impliquent l'intrusion du réel dans l'œuvre ainsi qu'une forme de hasard. Mais je vais tenter de montrer qu'il y a plus encore : cette intrusion du réel s'accompagne d'une dimension beaucoup plus subjective : cette trace, ce hasard, ce réel, ce sont les **siens**. L'hypothèse que j'avance ici est que ce faisant, il procède à une *inscription* de lui-même, de sa vie dans son œuvre.

Et ce, malgré la négation de l'auteur, notion qu'il a minée comme chacun sait. Cette *marque* n'est pas une signature qui authentifierait ses œuvres léguées à la postérité, cela, il l'a fait aussi. Je postulerai que cette inscription est plutôt de l'ordre d'une inscription au cœur de l'Œuvre, bien plus invisible et plus mystérieuse, peut-être parfois inconsciente – il en a lui-même théorisé la possibilité, on l'a vu.

Pour donner corps à ce raisonnement, je m'appuierai dans un premier temps sur l'articulation si étroite qu'elle en est indissociable – *inframince*, aurait-il dit – entre sa vie et son Œuvre. Ce rappel permettra de replacer cette recurrence des procédés indiciels dans ce contexte de fusion vie et Œuvre, et d'en déduire que tout cela fait sens ensemble.

Duchamp, une vie-Œuvre

« Donc, si vous voulez, mon art serait de vivre; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle-part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale[608]. », explique Duchamp à Pierre Cabanne qui l'interroge. Si sa vie est à elle seule une œuvre, la proposition renversée, ses œuvres seraient aussi sa vie, ferait-elle sens ?

Les anectodes relatées dans ses multiples biographies attestent à elles seules l'imbrication entre vie et Œuvre chez Duchamp, mais la plus frappante confusion des deux réside dans la révélation de l'œuvre à laquelle il travaillait dans le plus grand secret depuis 20 ans, *Étant donnés, 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, (1946-66). La consigne était de garder le secret neuf mois après sa mort. L'œuvre devait naître au monde, n'être montrée qu'après sa propre disparition.

L'irruption du réel lui-même, participe de ce mélange de l'art et de la vie. Deux ans avant le morceau collé, (1912), de Picasso et Braque, il peint le portrait "fauviste" de Dumouchel sur un carton. En le regardant de près, on s'aperçoit que des trous sur le support attestent de la couture de véritables boutons sur sa chemise du modèle peint. Dès 1910, donc, il s'est essayé à l'irruption du réel dans la toile.

[608] Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, [1967], Paris, Belfond, 1976, p. 126.



44 – Marcel Duchamp, Vue à travers la porte de l'installation
Étant donnés, 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, 1946-1966.

C'est ce qu'il fera dans son ultime toile peinte, *Tu m'* (1918), où le goupillon réel qui est fixé crée une véritable ombre portée au milieu des ombres factices (mais on l'a dit, elles semblent avoir été des reports d'ombres réelles, comme une empreinte).

Faut-il voir dans le fait qu'il trouva *Le Grand verre* beaucoup mieux ainsi[609], alors qu'il avait été brisé dans un transport, un fort louable fatalisme ou une propension à prendre les choses de manière positive ? On a dit que cette irruption de l'accident ne pouvait que lui plaire, selon une vision *dada*, mais j'y décèle aussi une occurrence supplémentaire de son intérêt pour l'irruption de la vie réelle dans l'œuvre. La vie réelle, oui, mais la sienne.

Dans nombre d'œuvres, les citations à peine déguisées de sa propre biographie sont légion: *Underwood* (1916) serait une allusion un peu salace à une maîtresse, Beatrice Wood, les syllabes MAR et CEL contenues dans *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, (1915-1923) citeraient son prénom, pour ne mentionner que celles-ci.

Le rapport à l'autre, dans sa vie, est de la première importance, même quand il s'agit de s'en isoler. Il est un précurseur quant à l'inclusion de l'autre – le spectateur – dans l'œuvre, de même que par l'utilisation de son propre corps. Son image photographique, utilisation de lui-même comme objet, sujet et support ajoute singulièrement à la confusion vie et Œuvre, notamment ce que l'histoire de la performance et du *body art* ont salué comme œuvre princeps : la tonsure en forme de comète faite sur son crâne par Georges De Zayas immortalisée par Man Ray.

Se plaçant du strict point de vue de son art – à supposer, contrairement à ce que je tente de démontrer, que cela ait un sens – un autre argument mêlant vie et Œuvre réside dans la façon dont Duchamp envisage d'emblée la relation au spectateur : comme dans *Rotative plaques de verre (Optique de précision)*, 1920, où il inclut des instructions sur la distance à laquelle il doit se placer, ou dans *Étant donnés…* dont le dispositif est subordonné à l'action de regarder par un trou, sans quoi on passe à côté, et de l'œuvre, et du sens.

La dimension érotique omniprésente et les jeux de mots salaces dont de nombreuses œuvres sont porteuses peuvent être liés à cette proximité entre Œuvre et vie : associer le sexe et l'art, n'est-ce pas associer la chair et l'art ?

---

[609] « *Il se trouve que j'ai aimé ces fêlures. (Elles) ont des directions similaires sur les deux panneaux. Alors quand on les met l'un sur l'autre, elles semblent se prolonger naturellement, comme si je l'avais fait exprès.* » Entretien pour la BBC, The late show, conduit par Joan Backewell, 5 juin 1968, in Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp, l'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, *op. cit.*, p. 103.

Duchamp exerce une sorte de simulacre de fétichisme paradoxal, par rapport aux objets : par exemple, pour refaire *Air de Paris*, cadeau fait aux Arensberg, dont l'ampoule pharmaceutique avait été brisée, il a vraiment enfermé de l'air à Paris, alors qu'il aurait pu le faire n'importe où, si l'approche est conceptuelle.
Mais la certification, l'authentification semblent importantes. Francis Naumann relève plusieurs occurrences dans le travail de Duchamp de sceaux, timbres, signatures[610] qu'il rapproche des activités de notaire de son cher père, métier qu'il a un temps songé à faire dans sa jeunesse. *L'obligation pour la Roulette de Monte-Carlo*, 1924, est un titre certifié. Dans la reproduction au pochoir du *Nu descendant un escalier*, il appose un timbre fiscal à 5 centimes, notamment.

Après lui avoir donné vie, il fait mourir Rrose Sélavy le 15 mai 1965, 3 ans avant sa propre mort, en procédant à la mise en urne des cendres de son éternel cigare, tombées sans l'intermédiaire de sa main, comme si ces cendres étaient celles de son double féminin. Ce rituel est-il à comprendre comme œuvre (une performance ?), une boutade de plus ou comme une préfiguration très sérieuse dans son ironie-même de sa propre disparition ? Cette question semble sans objet, dans l'optique d'une absence de séparation de la vie et de l'Œuvre.

Tautologies

Duchamp aime les jeux de mots, mais aussi cet usage tautologique du titre et du visuel qui forme un jeu en circuit fermé, par exemple dans *Tirée à 4 épingles*, (1959), eau-forte d'un tissu tendu par quatre épingles, ainsi que dans *Jaquette, (*1956), deux dessins du vêtement d'homme éponyme, vu de face et de dos, conçus pour la jaquette de protection d'un livre sur l'art moderne. Ces jeux de sens dédoublent une expression par son objet réalisé, elles confirment dans la sphère du réel un sens symbolique, produisent l'effet en miroir de celui du mot qui signifie. Comme les *ready-made*, ils nous ramènent en boucle au réel, ils sont tautologiques.

Quelques exégètes de l'Œuvre de Duchamp ont suggéré que les *ready-made*, outre leur valeur subversive quant à l'objet d'art et l'intrusion de l'objet usiné au musée, sont aussi, selon l'équation objet utilitaire-utilité=objet d'art, des objets qui se signifient eux-mêmes, des objets tautologiques. *Paysage fautif* est aussi un objet tautologique, en même temps c'est une forme absolue d'indice. Cette œuvre nous amène à poser la question suivante : tout indice serait une tautologie, car il se signifie lui-même ?

[610] Francis Naumann, *Marcel Duchamp, l'argent sans objet*, trad. de l'anglais par P. Cotensin, Paris, L'échoppe, 2004, pp 12 à 15.

Pour l'éclairer, passons par l'objet tautologique conceptuel. Prenons par exemple l'œuvre *Neon electrical light english glass letters white eight*, (1965), de Joseph Kosuth, où l'objet nous montre ce qu'il nous montre. Les moyens de la mise en œuvre renvoient au contenu de l'œuvre, qui est le moyen de la mise en œuvre. Le signifié est le signifiant. Huit néons blancs en verre, formant en anglais le message que huit néons blancs…
On sent que cette tautologie est aussi une mise en abîme, par la permanence de sa réflexivité, aussi bien qu'un jeu de miroirs face à face pourrait le faire. Le miroir redouble les choses dont il réfléchit l'image, et l'objet tautologique, reprenant dans son titre ou son aspect les moyens mêmes de son apparition, redouble aussi sa présence. Le signifiant est aussi le signifié, par la présence réelle, contigüe, du message, condensé dans le code : l'objet lui-même.

Si l'indice, comme tautologie, se signifie lui-même, du même coup ne signifie-t-il pas l'auteur comme message ? L'auteur ne serait plus seulement à l'origine du message, il serait le message. L'indice redoublerait l'auteur, convoqué d'abord comme émetteur, mais aussi comme message ? Voyons si cette nouvelle hypothèse a quelque sens dans l'Œuvre de Duchamp.

Rappelons que Rosalind Krauss conçoit l'index pointé peint à la surface de *Tu m'* (1918) comme un index sémiotique en ce qu'il met en relation spatiale obligatoire trois éléments qui sont les trois pôles usuels de la communication : d'une part le doigt qui désigne, d'autre part ce qu'il désigne, et enfin celui pour qui la chose est désignée : « Comme les traces ou les empreintes, l'acte de montrer du doigt établit une relation entre signe et référent qui est de nature spatiale et physique[611]. » Si nombre de théoriciens ont pu voir dans de nombreuses œuvres, dont *Tu m' et Le Grand verre*, une forme d'autoportrait, il est à mon sens encore plus légitime de l'y déceler dans cette inscription de lui-même de manière indicielle. Comme cet index dans *Tu m'*, l'indice est un déictique, mais ce qu'il pointe physiquement ce serait non l'absence, le retrait, mais son avers, la présence de l'auteur.

Paraphrasant Ghislain Mollet-Viéville quand il écrit, à propos de la peinture de Pollock, que la trace ici « vise moins à traduire une sensibilité qu'à manifester la présence d'une peinture »[612], en assignant sans le dire une fonction tautologique à la peinture de Pollock, on pourrait dire que l'indice, chez Duchamp, manifeste moins son absence que sa présence propre.

---

[611] Rosalind Krauss, *Le photographique, pour une théorie des écarts, op. cit.*, p. 80.
[612] Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel, op. cit.*, p. 5.

Mais ces indices, ombres d'objets, traces de son propre corps, marques du hasard, s'ils renvoient à la chose qui les a produites par empreinte renvoient surtout à cette Œuvre-vie, et nous pouvons comprendre cette récurrence des procédés indiciels dans son Œuvre comme une inscription physique de lui-même, de sa vie, de son corps.

La trace chez Duchamp, éloignée le plus possible de la sensibilité comme de la forme dont ele est issue, tend plutôt à manifester une présence, la sienne. Mais cette inscription ne se donne à voir qu'en filigrane, au sens métaphorique autant qu'au sens propre, comme tissée dans la trame de l'œuvre, une marque intégrée dans le corps du papier que l'on peut voir par transparence. Cette marque imprimée dans l'œuvre et qui manifeste sa présence n'est visible qu'à la condition de la regarder à travers une certaine lumière, celle des liens entre son Œuvre et sa vie.

Cette approche des procédés et des enjeux indiciels chez Duchamp me conduit à interroger l'indice dans mon travail. On a pu suggérer que la valeur indicielle était mise en tension avec à la valeur iconique dans les défigurations progressives de mes images. Que devient l'indice d'une figure dont les conditions de figuration sont épuisées ?

2- L'indice demeure

L'indice en surenchère

Dans mes images reprises en surenchère ou en abîme, le corps filmé produit une trace : on a vu plus haut que sa nature numérique ne disqualifiait pas le protocole de production de cette image, un enregistrement pris sur le corps réel. Comme pratique opérant en contiguïté avec le référent, la photographie et la vidéo s'inscrivent dans la catégorie de l'*index* définie par Peirce, un signe qui signifie son objet en vertu du fait qu'il est en connexion physique avec lui. Mais cette trace produite d'emblée se double d'une image à valeur iconique manifeste, c'est le propre de la photographie déjà identifié par Barthes. Pourtant, lorsque je mets en œuvre tous procédés d'affaiblissement de cette ressemblance au référent, que devient cette valeur indicielle ?

Ma démarche produit une figuration par enregistrement d'une trace d'office très éloignée de l'analogon, qui donne ensuite matière à entropie. Mais la perte n'affecte que cet aspect iconique, peu à peu miné pour finir complètement déconstruit. L'autre versant, celui de l'indice du corps, lui, est inaltéré.

Au contraire, indice d'indice, il se réaffirme à chaque prise sur la prise, à chaque couche supplémentaire dans le logiciel. Loin d'accompagner la déréliction de la *mimèsis* dans l'image, il demeure, et reste ce qui fonde l'image, malgré son apparence défigurée. Ce n'est qu'en cela que cette défiguration prend sens.

On a vu qu'*Anthropies* mettait déjà en œuvre cette lutte de la figuration contre ce qui la compose et qui la dilue finalement. Pour autant, et même parvenue à un point de forte entropie iconique, l'empreinte lumineuse, la photographie de ce corps reste opératoire. Sans cette référence, l'image devenue abstraite n'aurait aucun intérêt. Cet aspect indiciel qui demeure est valable pour l'ensemble de mon travail, voyons en quoi.

Dans *Série(s) illimitée(s)*, une triple projection issue du même film refilmé en cascade met en regard la figure qui semble s'éloigner d'elle-même. La triple projection ajoute du retard à cet éloignement, car son lancement est décalé. Mais si la valeur iconique se dilue, le caractère indiciel de cette image demeure, portant en surenchère l'indice d'un indice : celui du corps d'abord, puis celui de l'image du corps sur le mur, une première fois, puis une deuxième. Cette triple apparition du sujet semble tenter de demeurer, malgré son évanouissement récurrent et son éloignement. La figuration se débat dans les conditions orchestrées de sa mise à mal, pourtant sa trace demeure, jusqu'à ce que l'image entière s'éteigne. Dans *Valse* c'est la captation d'un film refilmé ainsi trois fois en abîme, cette fois diffusé sur écran qui produit la déperdition. Celle-ci s'effectue sur le cadrage, sur les couleurs comme sur les formes. De la même façon que pour les précédentes œuvres, la trace saisie par ce personnage qui ôte puis remet ses vêtements est toujours là, d'un bout à l'autre du film. *Repentirs* reprend une très courte séquence de *Valse* pour la rejouer autrement, et là encore, bien qu'il semble déborder de ses propres limites, le corps capté installe sa marque dans le film.

C'est l'obscurcissement progressif qui dilue la figure dans *Last Plays*, la contraignant à ne plus émerger du fond. Pourtant, même quand on ne la voit plus qu'à peine, parce qu'on continue de dérouler le film devenu presqu'invisible, on devine ce corps émergeant du fond mais bien là, du début à la fin. Dans *Partir*, quand l'enregistrement ralenti retient le mouvement des formes qu'il traite comme des formes, celles-ci s'étirent, se déforment ou se compressent, éloignent le corps de son apparence initiale jusqu'à le fondre dans son mouvement. Quant à *Lags*, les visages pris en photo ont beau être ceux d'inconnus captés dans le flux télévisuel, leur *visagéité*, si l'on peut dire, en fait des frères du spectateur qui, face à ces figures défigurées n'est pas moins face à leur empreinte.

Comme pour Duchamp, est-il possible de comprendre ces procédures indicielles comme inscription du sujet, par celle du corps, dans l'œuvre ? Cette inscription est-elle celle de sa présence ou de son absence? La trace, marque de passage, preuve d'existence passée dit aussi l'absence présente, et quand cette trace est celle d'une image exténuée, éloignée de sa propre ressemblance en abîme, dé-figurée, déréalisée, que signifie-t-elle encore ? Est-elle encore l'indice de son référent lorsqu'on ne peut plus l'identifier ?

L'indice, ou l'empreinte, on l'a vu, est éminemment dialectique. Si l'indice inscrit le corps dans l'œuvre, alors, ce qui est montré ne masque-t-il pas ce qui est invisible ? La disparition ne cache-t-elle pas une apparition? La fuite une permanence ? L'évanescence une matérialisation ? La dissolution une présence en filigrane ?

Dans mon travail qui relève techniquement de la photographie ou de la vidéo numériques, l'icône s'éloigne, mais l'indice demeure, quel que soit le mode de fabrication de ces images. Mais de quoi ces figurations sont-elles l'indice, ou plutôt de qui ?

Je est on ?

Le corps pris en photo ou filmé est souvent le mien, quoique pas exclusivement. Je dois m'en expliquer. Ceci ne relève toutefois pas du tout d'une pratique de l'autoportrait, ni d'une contemplation narcissique, mais plutôt d'une « pragmatique solitaire et célibataire » comme l'écrit Luc Lang à propos de Cindy Sherman[613]. Il s'interroge sur l'invariant de son Œuvre, se choisir soi-même comme modèle. En réponse à la question, l'artiste affirme : « Je ne pense pas à des autoportraits ni à des portraits de moi. Pour moi, ce sont d'autres personnes. Pendant que je travaille, c'est comme si j'avais un modèle[614]. »

Dès lors, se demande Lang, pourquoi soi-même ? La réponse de Sherman ne le satisfait pas pleinement : elle argue du contrôle absolu, indispensable pour elle et dont elle serait la seule à connaître les enjeux. Cette *pragmatique solitaire et célibataire* offre d'emblée de très bonnes raisons manifestes, mais sans doute y a-t-il des raisons latentes. Comment comprendre cette autarcie, voire cette autosuffisance, y aurait-il autre chose à voir ? Ses photographies font l'objet d'une théâtralisation importante, et Sherman met en œuvre une distance maximum d'avec sa propre identité. Inévitablement, par là, son propos atteint une sorte d'universalité, corroborée par les effets citationnels de son Œuvre.

---

[613] « Cindy Sherman : un visage pour signature », in *Artstudio* n° 21, *Le portrait contemporain*, été 1991, p. 118.
[614] Cindy Sherman citée par Luc Lang, *Artstudio* n°21, *op. cit.*, pp. 112 à 119.

Les mises en scènes interpellent, et brouillent les pistes, dans une sorte de *déjà-vu* à la référence parfois claire, parfois imprécise, de sorte qu'ici se joue un autre niveau d'universalité, à l'instar de certaines photos de presse qui recréent une ambiance ou une scène faisant sens dans l'inconscient collectif : on pense par exemple à la madone de Benthala[615]. Dès lors, ces images d'elle-même provoquent l'équation *je est un autre*, mais aussi *un autre est je*. Ses mises en scènes, parfois grotesques ou dramatiques, diluent son identité.

La disparition,[616] de Christian Boltanski, produit le même effet avec un procédé inverse. Son identité est proclamée sur les légendes de chacune des photos, or, une seule d'entre elles est un portrait de lui-même, les autres sont des photos de différents jeunes hommes. Pourtant, C.B. comme il se nomme lui-même ailleurs, brouille encore les pistes : celle-ci, aujourd'hui très ancienne, mais déjà décalée dans le temps à l'époque même où il signe cette œuvre, ne fait pas plus état d'une correspondance entre son lui et son image. Elle pose la question du passage du temps, et selon son titre, parle d'absence.

Sherman incarnant des personnages fictifs et Boltanski s'identifiant à d'autres personnes, sans aucun souci de ressemblance, ces deux questionnements artistiques mettent en jeu le corps-même de l'artiste, dans une mise en scène différente et pourtant commune : la visée du propos à l'universel et non au singulier.

Mais on est aussi je

La figuration dans mon travail est le plus souvent le fruit d'une captation de mon propre corps. Quel est le sens de cette autofiguration ? Vise-t-elle une transposition de moi à l'autre, de l'un à tous, de quelqu'un de précis à personne en particulier, pour qu'elle parle à tout le monde ?

J'avancerai d'abord comme Sherman la pragmatique autarcique de la souplesse d'utilisation de soi comme modèle : nul besoin d'expliquer, de parlementer, de fixer des rendez-vous. On a besoin d'un corps humain, le sien est là, disponible et tout prêt à obéir. Il répond dans l'urgence à un état, engendré par la recherche plastique, qui fait qu'à tout moment une idée demande à être expérimentée, sans différer, même si elle est mise de côté aussi vite.

---

[615] Hocine Zaourar, 23 septembre 1997, El Harrach, Algérie. Une femme éplorée suite à la perte de membres de sa famille dans un attentat perpétré par le GIA algérien. Cette scène rappelle de nombreux événements dramatiques de l'histoire récente mais aussi séculaire, elle est l'image de la souffrance, comme celle de Marie devant le corps de Jésus.
[616] *La disparition, 10 portraits photographiques de Christian Boltanski,* 1946-1964.

La dimension expérimentale et heuristique de ma pratique peut valider cette thèse. Mais si cet aspect pratique suffit peut-être à en expliquer la présence, il n'en justifie pas, à lui seul, la récurrence. Barthes écrit que « la photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité[617].» Se photographierait-on pour devenir autre ? Ou encore pour vérifier que cet autre est toujours soi ?

Paradoxalement c'est justement parce qu'il n'est pas question de travailler l'autoportrait ou l'autobiographie qu'il peut s'agir de mon corps sur ces images. Je ne mets pas en images mon corps, je fais des images avec lui, c'est bien différent. Pour autant, ce corps ne me représente pas *moi-même*, il a plutôt vocation à représenter quelqu'un d'autre, ou plutôt quelqu'autre. En effet les images que j'en fais n'affirment aucune identité : le visage est le plus souvent occulté, dans l'ombre (*Anthropies*), penché (*Valse*), les couleurs inversées (*Série(s) illimitée(s)*) ou saturées (*X-S*), les jeux de lumière (*Partir*) ou d'ombre *(Last Plays*) à outrance interdisent de le reconnaître. Sans visage identifiable, pas d'identité. Le corps lui-même n'apparaît que pour mieux s'évanouir, se brouiller, se diluer. Et rien d'autobiographique n'est raconté, rien d'anecdotique précisément, si ce n'est la quotidienneté du quotidien, la répétitivité de la répétition. Cette figuration par dilution de mon identité viserait donc à la transposition. *Je* devient *on*. Mais la question demeure : si *je* est *on*, pourquoi *je* ?

Apporter son corps

À travers cet anonymat, il s'agit bien de mon corps qui s'expose au risque du travail et au risque de l'autre, de la mise en images, multiples, de surcroît, et de leur exposition. Quel est le sens de cette comparution ? Si ce n'est pas moi que l'on doit voir, mais soi-même ou *quelqu'autre*, pourquoi cette insistance de l'autofiguration, de sa mise en jeu, de sa mise en pièces ? Pourquoi ce risque ? « S'écrire, dit Blanchot, (…) soit pour s'avouer, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel – mort totale en tant que fragmentaire. S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte – autrui, lecteur – qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence[618]. »

Cette autofiguration chercherait-elle à se confier à l'autre, s'abandonner ? La surenchère de son apparition a pour effet, la plupart du temps, de nier cette apparence de corps. C'est un ajout qui enlève.

[617] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*, p. 28.
[618] Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 19.

Mais ce qui est ôté c'est la forme, la ressemblance. Si les enjeux d'une telle auto-représentation ne se situent pas dans l'apparence, il faut sans doute creuser ailleurs. Au-delà de l'apparence du corps, c'est peut-être la marque de son existence que cette mise en figure de soi-même inscrit. Cette hypothèse peut trouver ses fondements dans ce que j'ai déjà longuement exposé sous l'éclairage du *photographique* et la problématique de l'indice, notamment chez Duchamp.

Sherman et Boltanski ne cherchent-il pas, sans forcément le reconnaître, peut-être comme je le poursuis, à inscrire leur marque dans l'œuvre ? Une signature ? Signerait-on ainsi par vanité, au double sens du terme, l'un au second degré, l'autre, en seconde lecture ? Bien plus qu'une marque de propriété intellectuelle de l'auteur, ce qui serait contenu dans cette sorte de signature, serait la trace de son passage, souvenir physique inscrit dans l'œuvre. Plus qu'à Narcisse, alors, c'est à la légende déjà longuement évoquée de Dibutade qu'il faudrait là se référer. Ainsi, la vanité, plutôt qu'orgueil, prendrait cet autre sens, celui d'une allégorie de la fuite du temps.

Alors, s'inscrire dans l'œuvre, pour y imprimer son corps, cette chose périssable dont le destin nous terrifie ? Confier, comme Parmiggiani, sa propre trace à l'œuvre parce que comme le rêve, elle est un autre monde, dans lequel le temps n'aurait pas le même cours ?

3- Tentative apotropaïque ?

Pour éclairer cette interprétation, relevons cette tentative limpide chez quelques artistes.
En 1977, Jacques-Henri Lartigue avait tapé à la machine un texte à placer, le moment venu, à la fin de son journal. Il avait aussi préparé un « écriteau[619] » qu'il destinait à être collé « sur la dernière page du dernier album de mes photos[620] », après la dernière photo, portant comme dans les films, le mot « FIN » écrit en capitales. Cette fin n'est survenue que 9 ans après, en 1986. Le texte commence par « Cela ne se termine pas en queue de poisson », façon de préparer pour le lecteur futur, quelque chose de cohérent, un épilogue déjà pensé, et non juste plus rien, sans autre forme de conclusion. Il poursuit : « Cela se termine comme le bout d'une falaise. (…) Quand je tomberai de la falaise je n'aurai pas d'ombre pour s'accrocher à moi[621]. » Pas d'ombre, en effet, pour un corps gisant, pas plus que pour un corps absent.

[619] Ce terme est le sien et l'« écriteau » est reproduit dans le catalogue *Jacques Henri Lartigue, l'album d'une vie*, op. cit., non paginé.
[620] *Ibidem*.
[621] *Ibidem*.

L'ombre a beau être l'indice d'un corps vivant, elle semble parfois préfigurer la mort, en noircissant la forme de ce corps que l'on habite, nous le dévoilant dans sa désincarnation, son apparence éphémère, fugitive.

Lartigue a toujours pris des photos avec en filigrane, la motivation de conserver les choses et les gens, les instants. Il faisait aussi des croquis de ses photos, par crainte qu'elles ne disparaissent, ce qui est une sorte de comble. Il avait aussi l'habitude de cacher de petits bouts de papier dans les fissures des murs et des poutres, les fentes du plancher, afin de les oublier et de les retrouver plus tard.

La frénésie d'images de ce photographe est toute entière empreinte de ce désir de ne pas perdre l'instant, on l'a déjà évoqué. Mais nous pourrions désormais nous demander si la plupart de ses sujets, comme ses proches en suspension dans les airs, les automobiles rapides, et jusqu'au drapeau flottant derrière le portrait officiel de Valéry Giscard D'Estaing ne sont pas tous saisis en mouvement pour être comme "retenus" dans l'image par cette procédure d'empreinte, de momification.

Cette analogie avec la momie est d'abord faite par André Bazin, dans son essai sur l'ontologie de l'image photographique, publié dès 1958. Ce texte trop peu cité dans les théories récentes sur la photographie, est en revanche réputé fondateur pour celles de cinéma. Il prend en introduction la métaphore de la momie pour envisager une fonction trop oubliée de la peinture et la sculpture. Pour lui, à cette pratique de momification dont la fonction dans l'Égypte ancienne était de « sauver l'être par l'apparence [dans une] « défense contre le temps[622]» s'est substitué le portait peint. Il envisage la photographie et le cinéma dans cette même perspective.

Son approche a le double mérite d'envisager une psychologie de l'œuvre et d'associer photographie et cinéma à travers cette quête impossible, la tentative de « remplacer le monde extérieur par son double[623] ». Il est le premier à théoriser la photographie comme une empreinte, à la rapprocher des moulages. Il relève aussi que la genèse automatique de l'image avec ce *medium* rompt avec tout ce qui précède, excluant le truchement de la facture humaine, manuelle, l'homme lui-même. Il avance donc qu'elle possède une objectivité essentielle, qu'elle se présente à nous comme un phénomène naturel. De là une puissance de crédibilité inégalée en peinture. Mieux, par son caractère d'existence de l'objet représenté, écrit-il, l'objet est : « rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction [624]»

[622] André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ? op. cit.*, p. 10.
[623] *Ibidem*, p. 11.
[624] *Ibidem*, p. 14.

Cette assertion est accompagnée d'une référence, en note, au suaire de Turin. C'est que la foi, déjà évoquée dans ce texte notamment avec Barthes, est pour lui indubitable. Cette dimension emporte toutes les spécifications du *medium*, et pour moi toutes les négations du caractère indiciel de l'enregistrement, même numérique. Bazin constate, nous l'avons déjà cité, « le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance[625] ». Contrairement à la peinture qui peut emporter notre admiration ou notre intérêt, elle seule : « nous donne de l'objet une image capable de « défouler » du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même (…) L'image peut-être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle[626]. »

Ce pouvoir de *reproduire* la réalité, même si ce n'est qu'illusoire, la photographie le partage avec le cinéma, selon Bazin qui inscrit ce dernier dans sa filiation directe, le temps en plus : « Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée », le cinéma naît sur le mythe du « réalisme intégral, d'une recréation du monde à son image[627] »

Photographies ou films, dès lors qu'ils sont des enregistrements sur le réel, quels que soient leurs modes d'existence ou de diffusion, sont le réel. On l'a vu, quoique cette affirmation soit fausse sur le plan scientifique ou réaliste, elle n'en est pas moins vraie selon notre approche ordinaire, cette foi en l'image que nous portons toujours, très évidente quand nous feuilletons nos albums de famille, elle n'en est pas moins présente lorsque nous visitons une exposition présentant des vidéos ou des photos, même numériques.

Cette tentative de saisir le réel malgré son impossibilité, comme on l'a envisagé dans la première partie avec Clément Rosset parviendrait donc, tout de même, à conserver quelque chose du sujet représenté. Cette opération ne tient pas seulement sur cette représentation dans son aspect analogique, mais bien dans cette empreinte du *spectrum*, auréolée de l'affect ou de la simple adhésion du *spectator* quant au fait que la personne a bien été là pour qu'il ait production de son image. Cet aspect indiciel ne tient pas à la morphogenèse de l'image, ni même à sa nature : argentique, analogique, numérique, elle emporte quand même notre foi.

[625] *Ibidem*, p. 14
[626] *Ibidem*, p. 14
[627] *Ibidem*, p. 23.

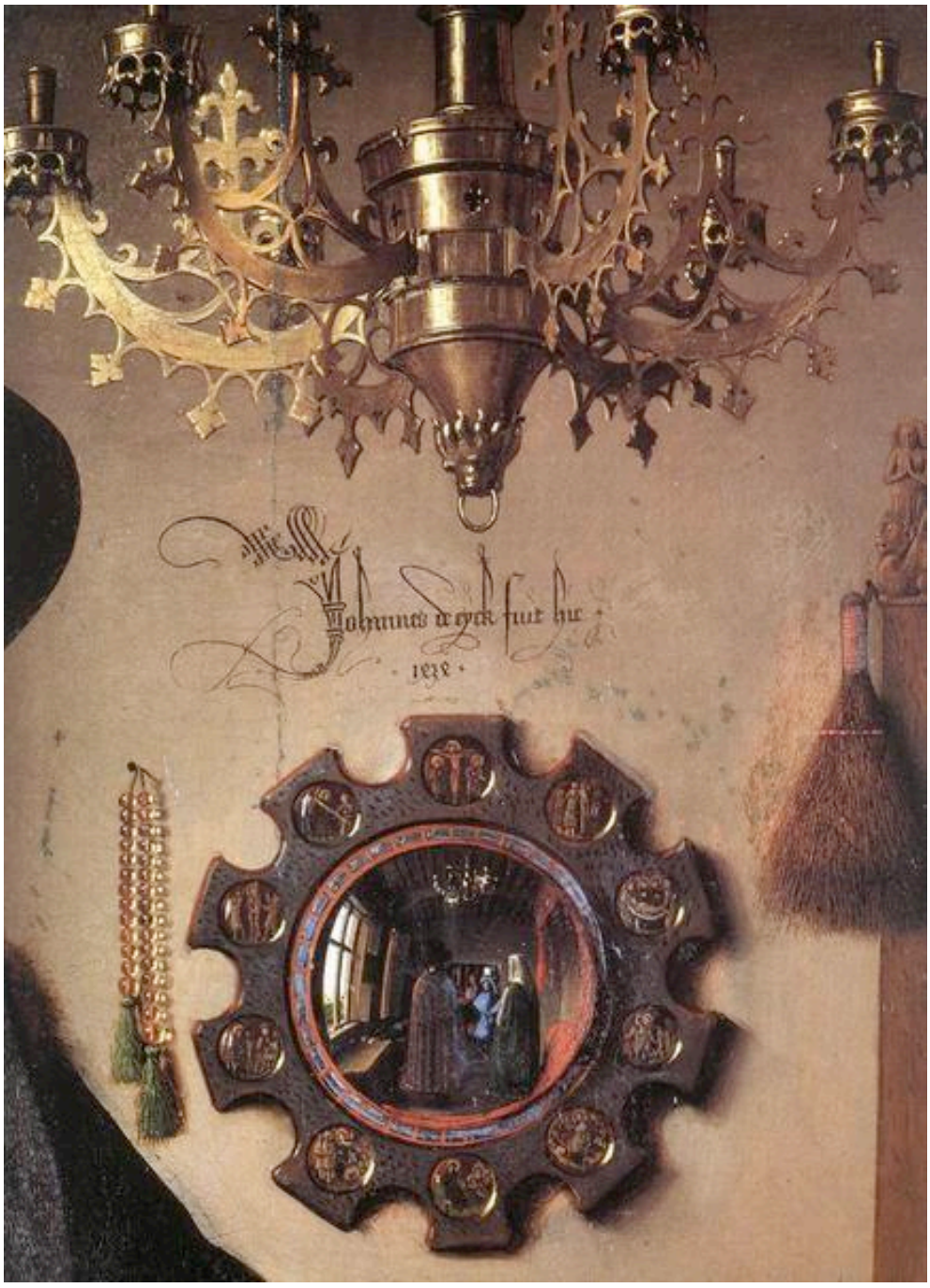
Dans mon travail artistique et le corpus des œuvres appréhendé ici, on a longuement souligné la déperdition qui semble être tout à la fois le moteur, le résultat, le sens des images. Mais cette persistance de l'indice nous en donne une autre lecture, diamétralement opposée à la première qui était celle de la perte.
Ce qui demeure, malgré tout, dans les images, c'est cette inscription par contact, nullement atteinte par cette entropie. Et celle-ci pourrait bien être comprise comme une visée de l'œuvre, non manifeste.

Reprenons, pour la deuxième fois dans ce texte, l'admirable questionnement déroulé par Didi-Huberman sur le processus d'empreinte, pour mieux conclure sur cette question. Il laisse ouverts ses sens dialectiques : authenticité de la présence ou au contraire marque d'absence, unique disséminé, auratique ou sériel, ressemblant ou dissemblable, identité ou inidentifiable, décision ou hasard, désir ou deuil, forme ou informe, même ou autre, familier ou étrange, contact ou écart ? J'ajouterai l'apparition et la disparition, le *je* et le *on*, substituant la conjonction *ou* par *et*, car ce caractère ambivalent de l'indice procède plutôt dans une sorte de marge commune aux deux pôles où, plus qu'ils ne s'annulent ou s'affrontent, ils interagissent.

Ainsi, dans mes films ou mes photographies, malgré l'exténuation de l'image, en dépit des défigurations, de l'invisibilité progressive du corps, quelque chose de lui demeure, fonde le sens de l'œuvre et ouvre à une interprétation plus secrète : celle de son inscription dans l'œuvre, comme une tentative de ne pas tout perdre malgré les apparences.

Cette tentation peut être rapprochée de la marque portée par Jan Van Eyck sur sa plus célèbre peinture, *Les époux Arnolfini*, 1434 : « Johannes de eyck était là », surmontant le reflet du miroir qui lui permet de se représenter dans le champ de la toile, en train de peindre, saisissant par là le *hic et nunc* de la représentation, et apposant ainsi une double signature.

Avant de complètement conclure ce texte, il nous faut examiner une ultime tentation, celle de l'inachevable, contenue à la fois dans le mode de constitution de mon travail et dans la difficulté que j'éprouve aussi à mettre fin à cette activité d'écriture.



45 – Jan Van Eyck, *Les époux Arnolfini* (détai), 1434
Huile sur panneau de bois
81,9 x 59,5 cm

Van Eyck a écrit, au-dessus du miroir :

« *Johannes de eyck fuit hic* »

C/ L'inachevable pour conclure

Nous devons revisiter les enjeux du corpus d'œuvres personnelles convoqué ici à l'aune de cette notion qui est un caractère de l'œuvre numérique, de son mode d'existence, mais aussi un trait de ma démarche, qu'elle soit de production ou d'interprétation. Est-il le signe d'une stabilité défaillante de l'œuvre ou le gage d'une forme de perennité, celle-ci étant toujours à rejouer ?

Giacometti, retarder le départ

Le "journal-souvenir", ainsi que le nomme Diego[628], que James Lord écrit pendant et après les séances de poses dans l'atelier d'Alberto Giacometti, révèle cet aspect important de son processus créatif : la remise en œuvre comme remise en question du travail, récurrente.

À la fin de la première séance de pose, le portrait qui devait être peint en peu de temps, et surtout en une fois, fut jugé par le maître comme « un commencement, au moins[629]. » Le modèle dut retarder plusieurs fois son retour aux U.S.A. Chacune des séances décrites ensuite, jusqu'à la dix-huitième, fait état de l'incroyable lutte du peintre avec le portrait.

Les dialogues rapportés par Lord attestent de la difficulté, maintenant fameuse, qu'avait l'artiste pour mettre un terme à son travail. Mais de cet aspect inachevable de l'œuvre dont l'ouvrage est le témoin, le plus étonnant apparaît à la comparaison des différents états du portrait dont seule la tête semble être le lieu de l'œuvre, le véritable champ de bataille.

Le modèle eut l'idée de prendre un cliché au début de chaque séance de pose, activité qui semblait laisser Alberto presqu'indifférent, mise à part cette phrase laconique : « Ce n'est pas la peine de photographier cette toile tous les jours[630].» Remarque surprenante, si l'on met en parallèle la façon dont Giacometti lui-même remettait *tous les jours* et parfois plusieurs fois par séance, tout le travail en question de la manière la plus concrète possible, en repassant sur sa peinture. Chaque nouvelle séance s'ouvrait inlassablement sur cet effacement des traits figurant le modèle, des masses installées précédemment. Il accompagnait ensuite le travail frénétique de reconstruction de la tête du modèle de considérations réitérées sur l'impossible du portrait, sur son incapacité à le finir.

---

[628] Préface de Diego Giacometti, James Lord, *Un portrait par Giacometti*, *op. cit.*, p. 11.
[629] *Ibidem*, p. 20.
[630] *Ibidem*, p. 152.

Ce que poursuivait Lord était d'une tout autre nature que ce que semble poursuivre Giacometti. Il y a une différence fondamentale dans leurs actes distinctifs quotidiens : là où le modèle cherchait à retenir un état, le peintre, lui, que cherchait-il ? James Lord voulait fixer par la photographie les apparitions de son buste peint par Giacometti, mais le peintre, que poursuivait-il dans cette destruction de l'image séance après séance ? Faut-il croire, comme il y insistait, que « ses problèmes à lui, artiste, n'étaient pas d'ordre existentiel mais d'ordre purement *optique*[631] » ?

Quelle difficulté se cache dans cette obsession à recommencer toujours le cycle destruction-reconstruction, la disparition du visage, son apparition à nouveau ? Il affirme que son activité est heuristique, et que cette quête permanente est un moteur : « ce désir de découvrir pourquoi je ne peux pas reproduire simplement ce que je vois, c'est ça qui me fait travailler [632] ». Refaire autrement, c'est en effet une stratégie bien connue des artistes. Mais pourquoi défaire ?

Florian Rodari analyse magnifiquement l'essentiel de sa recherche : « (…) cette question obsessionnelle qui a fondé tout son effort : qu'est-ce que la réalité, cet autre et cet inconnu que je vois, qui existe hors de moi et n'existe pas tant que je ne le regarde pas, existe tout fait en moi et disparaît au moment où je tente de le saisir. Or, l'unique réponse que Giacometti aura souhaité apporter à cette énigme n'a jamais consisté en la recherche d'un résultat, mais dans la reprise opiniâtre de son travail d'ajusteur du réel[633] ».

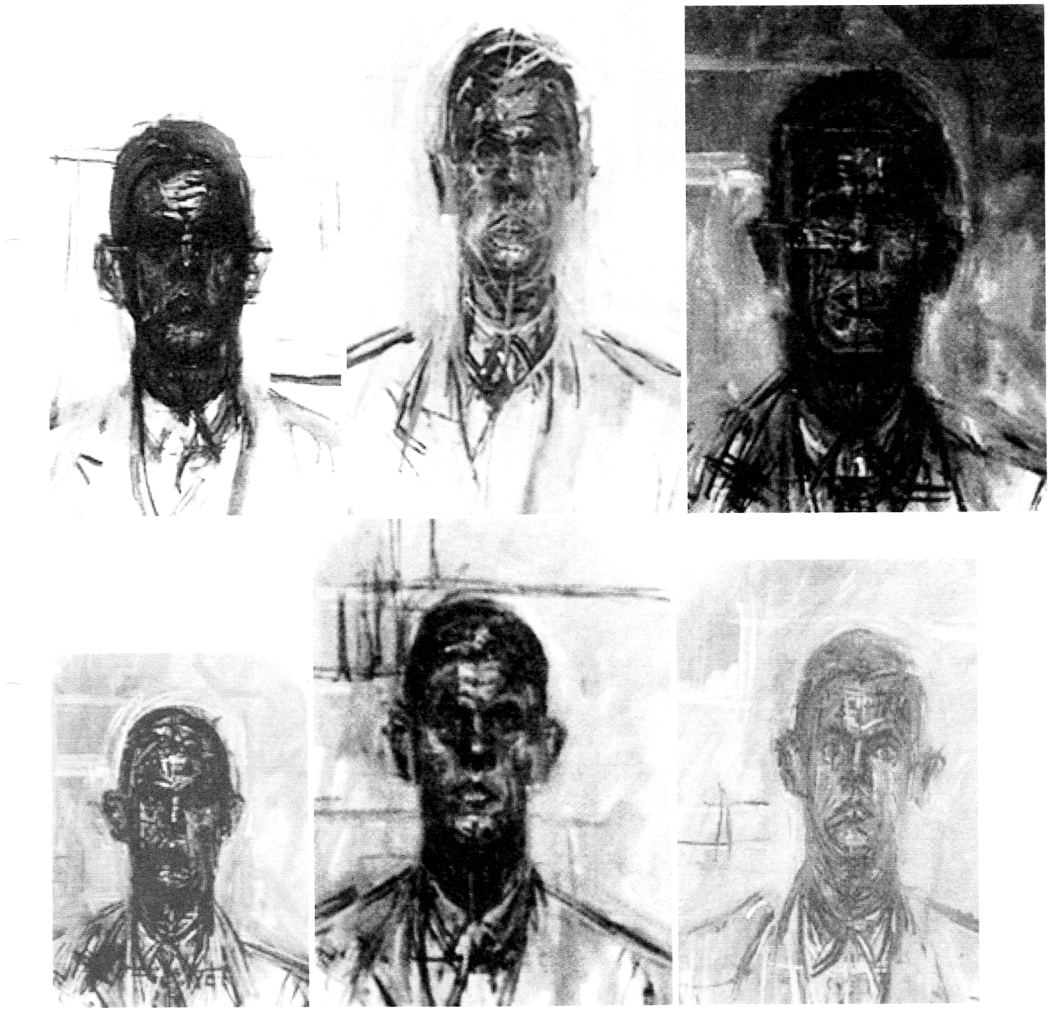
Le sujet lui importe peu, dit-il : « Et que je fasse le paysage, ou des fleurs desséchées, ou le vase seul, ou quelques autres objets qui sont là sur la table, cela n'a plus aucune importance [634].»

L'infini, même

Si ce n'est pas le résultat qu'il poursuit, ne serait-ce pas la poursuite elle-même ? Cette reprise opiniâtre, qui commence toujours par tout reprendre, pour ne jamais se satisfaire de l'un d'eux parmi les dix-huit états du portrait de James Lord, est-il dû à un perfectionnisme à outrance ?
Ce travail de Pénélope ne cherche-t-il pas plutôt, comme l'épouse d'Ulysse redoute l'échéance, à tout prix à ne pas en finir?

---

[631] Jean Clair, *Le résidu et la ressemblance, un souvenir d'enfance d'Alberto Giacometti,* Paris, L'échoppe, 2000, p. 43.
[632] James Lord, *Un portrait par Giacometti*, *op. cit*., p. 106.
[633] (Sous la dir.) Agnès De la Beaumelle, *Alberto Giacometti, le dessin à l'œuvre,* catalogue de l'exposition éponyme du 24/01 au 09/04 2001, Gallimard/Centre Pompidou, Paris, 2001, p. 45.
[634] *Ibidem*, p.173.



46 - Détails du portrait de James Lord peint par Alberto Giacometti,
photographié par James Lord,
États successifs des jours 1, 2, 10, 11,12 et 18 (état final)

in James Lord, *Un portrait par Giacometti*, [1965],
traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 2001.

La disparition de la tête qu'il met en œuvre pour mieux procéder à nouveau à son apparition ne serait-elle pas une façon compulsive d'inachever le cycle ? C'est certainement cela qui est contenu dans ses mots du peintre à son modèle : « ta tête s'en va!, elle s'en va tout à fait », et comme James Lord répond qu'elle reviendra, « Pas forcément. La toile se videra peut-être complètement, et alors, qu'est-ce que je deviendrai ? J'en crèverai! [635] »

Comme celui de Giacometti, mais dans des pratiques et des modalités différentes, mon travail est suspendu entre un début et une fin, en ce qu'il est infiniment rejouable. J'ai comme lui un mal fou à achever le travail. L'achèvement est la plupart du temps contraint par l'échéance, celle d'une exposition, celle d'une parution de catalogue. Chaque fois cet achèvement est une forme de violence, je le perçois comme non choisi, je ne suis pas prête. Entre le début et cette échéance, je me complais dans la reprise, l'ajout, l'enlèvement, la multiplication des versions en variant de nombreux paramètres. L'aspect heuristique du montage numérique ou du travail de l'image fixe sous logiciel y est sans doute pour quelque chose, mais à ce point ? N'y aurait-il pas de façon sourde, comme chez Giacometti, cette crainte de la fin ? Ne rejoue-t-on pas toujours cettte inquiétude quant à la vie elle-même, ne pas finir tant que l'échéance ne l'impose pas ?

Dans sa conclusion François Soulages résume la spécificité de la photographie, largement développée auparavant comme l'articulation de la perte et du reste : *perte* de l'objet à photographier, reste infiniment rejouable dans le négatif. Le numérique rend cet infini d'autant plus évident, tout en maintenant cette impression de perte, d'irréversible, on l'a vu. Il conclut : « Une *triple esthétique de la photographicité* peut alors être mise en chantier : celle de l'irréversible ou de la perte, celle de l'inachevable ou du reste, et celle de l'articulation de l'irréversible et de l'inachevable ou de la perte et du reste (…)[636]»

La photographie se tiendrait dans cet entre-deux, taillant quelque chose dans le visible, irrémédiablement, mais avec le pouvoir de le restituer à l'infini dans le traitement du négatif, et aujourd'hui du fichier image. J'ai déjà largement évoqué cette notion de perte, voyons comment celle d'inachevable opère au regard de mes œuvres.

---

[635] James Lord, *Un portrait par Giacometti, op. cit.,* p. 60.
[636] François Soulages, *Esthétique de la photographie,* op. cit. p. 305.

Infini du numérique

En photographie numérique, pas de négatif, il est remplacé par un ensemble de données numériques à partir desquelles une simulation de l'image est faite à l'écran tandis que ce fichier conserve ces données encodées, modifiables à l'infini.

Couchot explique : « Sur l'écran de l'ordinateur, l'image numérique se présente sous l'aspect d'une matrice à deux dimensions de points élémentaires, lumineux et colorés – les pixels – coïncidant exactement avec une matrice numérique dite 'mémoire d'image', qui contient les valeurs mathématiques attribuées aux pixels[637].», Outre l'infini de sa modification potentielle, sont infinies aussi les possibilités infinies de cette image à être reproduite : Il pourrait n'y avoir aucune restriction en nombre, formats, multiples, doubles, de ces images. Le numérique est tout entier empreint d'un caractère inachevable. La belle expression d'Edmond Couchot qui parle *d'image-matrice, d'image-réseau, d'image à la puissance image* est très juste. Cet infini latent dans l'image numérique se retrouve forcément dans mon travail qui est entièrement numérique.

Les plans importés dans un logiciel peuvent être dupliqués à partir de la même mémoire d'image, notamment dans un autre logiciel proposant d'autres traitements, chaque fois il est possible d'exporter le plan et ainsi le conserver. Sans le faire systématiquement, ce qui aboutirait à un encombrement considérable, il m'arrive fréquemment de tester sur un plan court de nombreuses possibilités et d'en conserver l'archive dans mon projet pour mieux y revenir ensuite, la comparer avec d'autres.

Le travail du montage est inachevable : tout peut être modifié à tout moment. Conservé sous forme de fichier numérique, le même montage vidéo peut donner lieu à des traitements différents de lumière, de couleur, de surfaces, de temps. Le montage complet lui-même peut encore être effectué différemment, sans altérer le premier, car la duplication est aussi aisée qu'immédiate. Couchot le relève : « c'est le propre de l'ordinateur (…) qui ne se lasse jamais de répéter indéfiniment les mêmes opérations [que de] décliner, à partir d'un nombre très limité de propositions, des suites quasi-infinies de variations[638]».

Je conserve tous mes montages sous différentes fomes après exportation, pour les diffuser sur divers canaux, mais aussi sous leur forme native, ce qui permet éventuellement d'y revenir, encore et toujours.

---

[637] Edmond Couchot, Norbert Hillaire, *L'art numérique*, *op. cit.* p 23.
[638] *Ibidem,* p. 165.

En aval, lors de la diffusion, la variation est également infinie, selon le support employé : TV, lecteur DVD, projection, mise en ligne… On a déjà un nombre vertigineux, inachevable, de combinaisons et de possibilités.

La vidéo numérique exacerbe donc la double caractéristique de l'inachevable et de l'irréversible décelée par Soulages, et que Barthes relevait dans la photographie en soulignant ce paradoxe : « Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra plus jamais se répéter existentiellement [639]». La vidéo a aussi ce pouvoir de mémoire d'un instant à jamais révolu.

Le stockage de la vidéo a beau poser des problèmes en terme d'encombrement des fichiers (le moindre montage en HD de 5 mn peut mobiliser jusqu'à 6 Go avant compression), les disques durs qui les accueillent sont, eux aussi, exponentiellement immenses. Le numérique présente une certaine latence, qui, ajoutée à son interactivité originelle, permet de concevoir un stock d'images comme une infinité d'œuvres à actualiser. Travaillant les différentes formes d'entropie subies par un traitement donné en surenchère, il ne m'est pas toujours nécessaire de procéder à un nouveau tournage, des images *déjà-là* font souvent l'affaire, résolument marquées par le passage du temps. Garder les films montés sous leur forme logicielle native permet d'y revenir plus aisément, de les reprendre indéfiniment. Le numérique entraînerait-il cette compulsion du nombre, cette boulimie du rejouable ? La possibilité de dupliquer le fichier de base pour travailler les mêmes images avec des traitements différents sans altérer l'image originelle entraîne-t-elle cette expansion, ou vient-elle rencontrer cette envie et cette démarche déjà-là ? Quel est le sens de cette multiplication ? Mais cet infini ne renvoie qu'à une impossibilité, celle de toutes les essayer, les produire. Le temps, si présent aussi dans mon travail, présente lui aussi exactement la même double articulation : le retour sur le même est impossible, mais il n'en est pas moins infini.

Au regard de cet infini, apparaît l'impossibilité de l'appréhender, dans la terrible finitude de soi-même. Cette mise en images du temps cherche-t-elle à le regarder en face, ou au contraire lui opposer un corps réapparaissant du néant où l'a précipité l'image ? Ne serait-ce pas poursuivre un but d'incarnation, paradoxalement mis en œuvre plastiquement par une désincarnation toujours plus importante, comme le relève François Soulages, faire que le corps « ne soit pas confisqué par l'image, mais au contraire, par celle-ci restitué[640]» et ce, de façon infinie ?

---

[639] Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, op. cit., p. 15.
[640] François Soulages, *Esthétique de la photographie, op. cit.*, p. 269.

La récurrence dans mon travail, l'inachevable parce que toujours repris seraient-ils une manière de ne pas s'acheminer vers la fin ? Cette démarche comporterait-elle ce désir apotropaïque de demeurer dans l'action, de ne mettre ni terme, ni suspension au mouvement, au travail de recherche, « (…) poursuivant sans répit une chose continuellement reperdue, [n'indiquant] ni un progrès ni une répétition[641]» ?

Jean-Yves Jouannais se penchant sur les occurrences d'œuvres, non pas seulement invisibles mais n'ayant pas existé, relève la tentation, plus qu'une tentative, de Roland Barthes quant à écrire un roman. Il s'appuie sur les huit pages, qu'il qualifie de proustiennes et avortées, publiées à titre posthume en fac-similé sous le titre *Vita Nova*, incluses dans le dernier volume de ses œuvres complètes. Il analyse de façon assez audacieuse l'Œuvre entier de Barthes comme « le moyen de ne pas affronter le roman[642] ». Il en déduit que la somme d'écrits produits par Barthes, nonobstant leur intelligence, serait une diversion, une forme de retardement du roman. Mais selon Jouannais, « cette passion du retard deviendrait non plus l'obstacle de l'œuvre sans cesse différée, mais le moteur essentiel de l'œuvre en cours (…)[643] »

L'inachevable serait donc peut-être simplement un moteur, une frustration gérée de façon à ce qu'elle pousse au travail, à la recherche, un désir en somme.

[641] Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris, 1978, p. 31.
[642] Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvre, I would prefer not to*, Paris, Verticales, 2009, p. 53.
[643] *Ibidem*, p. 53.

CONCLUSION

Comme cet homme en marche convoqué en ouverture, dont le mouvement suspendu semble pouvoir reprendre à tout moment, le travail théorique et plastique en question ici est également en suspension. Les œuvres présentées et les questionnements afférents se situent dans cet entre-deux, en chemin. De nouvelles approches des mêmes questions et des questions nouvelles s'amorcent, inévitablement.

Le corpus présenté l'est à un point donné de la recherche, qui ne saurait se donner comme définitif bien que défini, comme achevé bien que non inachevé. Et selon la belle formule de Jacques Cohen : « la création et la recherche devraient rester ouvertes et infinies afin de mettre en déroute tous ceux et tout ce qui s'appliqueraient à en suspendre ou, plus radicalement, à en clore le questionnement. Que l'autre, en art et en théorie, ravive la pensée afin qu'elle n'oublie pas d'être un penser en acte, une "praxis" toujours disposée à disperser, à infinir le définitif des définitions, à indéterminer toute terminologie, bref, à ne jamais mettre un terme au tracement de l'art, de l'écriture et de la recherche en arts plastiques plus qu'ailleurs peut-être[644].»
Comment mettre un terme et conclure, dans ce cas ? Cette conclusion ne saurait clore l'un ou l'autre.

Blanchot écrit que « Chaque œuvre, chaque moment de l'œuvre remet tout en cause et celui qui ne doit se tenir qu'à elle, ne se tient donc à rien. Quoiqu'il fasse, elle le retire de ce qu'il fait et de ce qu'il peut[645]. »

---

[644] Jacques Cohen, "Arts plastiques en recherche, méthodologie", in *Plastik* n°2, *op. cit.*, p. 139.
[645] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire [1955],* Paris, Gallimard, 2002, p. 106.

Il prend le saut pour figure métaphorique de l'inspiration, mouvement bref qui aussitôt fait retomber, mais au moins a permis, entre temps, de se défaire des lois de l'attraction, d'aller plus haut que sa stature d'homme ordinaire, au risque de la chute.
Je conserverai pour ma part la métaphore de la marche qui convient de façon limpide à l'ensemble de ma recherche théorique et plastique, pour la récurrence de sa mise en œuvre et sa dialectique, sa corporéité, son avancée. Le rythme entre instabilité et stabilité qui réitère un mouvement à la fois identique par son système et toujours autre dans ses occurrences fait avancer d'une certaine façon, à la fois exploratoire et ordonnée, personnelle, corporelle, et arriver en un endroit, à un moment, un arrêt. Cet ici et maintenant est à la fois une occurrence donnée parmi d'autres : nous voici dans un suspens, gel momentané de la marche, arrivés quelquepart, non au terme, ni au but, mais en cet endroit qui pourrait aussi bien être n'importe où.

Cette marche vers un endroit fortuit ressemble à s'y méprendre à celle que Rosset convoque en ouverture de sa réflexion sur le réel. Empruntée à Malcolm Lowry qui fait marcher le Consul et Yvonne, dans Au-dessous du volcan, « de toute façon d'une certaine façon (as somehow, anyhow, they moved on)[646] » Rosset fait de cette déambulation le paradigme de toute réalité, à la fois quelconque et déterminée. Il appelle insignifiance du réel cette propriété inhérente à toute réalité d'être toujours indistinctement fortuite et unique. Comme l'apparition du réel, dans le même temps une occurrence précise et non privilégiée, unique et indifférente parmi la multitude, à la fois quelconque et déterminée est aussi cette marche effectuée ici, qui aurait pu tout aussi bien être autre. Mais il fallait faire son chemin, car « Si tout est indifféremment chemin, rien n'est chemin; aucune direction en effet qui ne se confonde avec n'importe quelle autre, comme se confondent, chez Héraclite, la route qui monte et celle qui descend. Et rien qui, en effet, ne soit chemin, ne soit direction déterminée[647].» Cette marche n'était pas pour autant marche au hasard, « tâche impossible s'il en est[648] », dit Clément Rosset.

Comme métaphore de la posture artistique et théorique que je mets en œuvre, corporelle, inscrite dans le temps, elle en porte aussi les caractéristiques dialectiques de la réitération d'un même mouvement toujours autre, de l'errance et de la méthode, de l'expérimentation et du système, du hasard et de l'attendu, du ressourcement et du recentrement, de l'inclinaison vers l'avant et de l'équilibre nécessaire. Ce double mouvement moteur et instable qui permet d'avancer tout en se décentrant, s'applique pour mon travail tout autant théorique que pratique.

---

[646] Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 13.
[647] *Ibidem*, p. 12.
[648] *Ibidem*, p. 12.

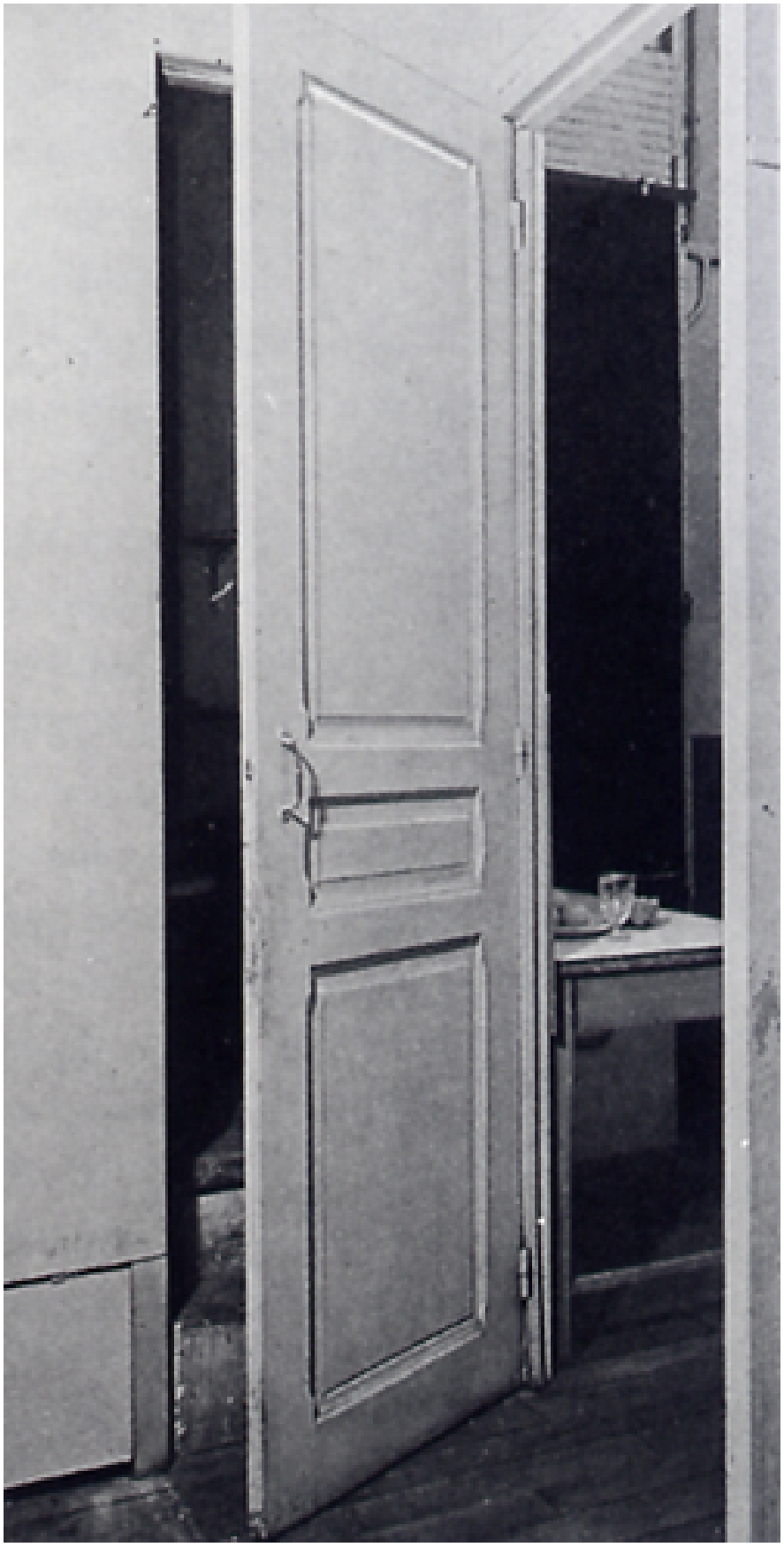
L'importance donnée à la théorie m'est absolument nécessaire, y compris dans ma pratique. Elle résulte sans doute de la position d'auteur-spectateur telle que nous l'avons envisagée, qui n'est pas seulement consécutive à l'œuvre, mais la précède et l'accompagne à tous les instants. Cette articulation du théorique et de la pratique est ce qui spécifie la recherche en arts plastiques, mais elle est à l'œuvre dans la pratique même et la motive aussi. Richard Conte le synthétise ainsi : « (...) tout artiste-créateur est habité par un esprit de recherche et travaille de façon concomitante et indissociable dans le sensible et le cognitif[649]. » Ainsi la thèse n'est pas seulement défendue par le texte, elle s'origine dans le faire, l'imprègne et se répand à partir de lui.

Ce travail théorique mis en mots aboutit aussi à l'improbable conciliation de l'erratique et de l'ordonné, de l'exploration ouverte des processus et de la méthode qui systématise, tranche, sélectionne. Un objet hybride, reflet non d'un aboutissement, mais de l'arrêt sur images d'une activité, d'une écriture elle-même saisie par le régime anadyomène vers l'œuvre d'autrui puis la mienne, éclairée de choix théoriques subjectifs qui auraient pu être tout autres. Mais pour savoir il faut se mouvoir, écrit Georges Didi-Huberman : « On ne sait rien dans l'immersion pure, dans l'en-soi, dans le terreau du trop-près. On ne saura rien, non plus, dans l'abstraction pure, dans la transcendance hautaine, dans le ciel du trop-loin. Pour savoir il faut prendre position, ce qui suppose de se mouvoir et de constamment assumer la responsabilité d'un tel mouvement. Ce mouvement est approche autant qu'écart : approche avec réserve, écart avec désir[650]. »

Ce texte a tenté de conduire une marche faite de réflexions autour de quelques problématiques émergeantes et récurrentes dans le travail présenté, mais là où la chose est questionnée selon un certain éclairage, venant de tel côté, elle cache, et laisse du même coup tous les autres dans l'ombre. Y revenir, dès lors, semble être un moyen d'éclairer autrement - mais révèle aussi l'impossibilité de tout voir ensemble., à l'instar de la porte du *11, rue Larrey*[651] dont une image est reproduite ici, qui ouvre d'un côté en fermant de l'autre.

---

[649] Richard Conte, « [Plastik], recherche et création », éditorial, revue [Plastik] n°1*, op. cit.*, p. 7.
[650] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire 1*, Paris, Minuit, 2009, p. 12.
[651] Marcel Duchamp, *11, rue Larrey*, œuvre réalisée en 1927, démontée en 1963, « J'habitais à Paris un appartement minuscule. Pour utiliser au maximum ce maigre espace, j'imaginai d'utiliser un seul battant de porte qui se rabattrait alternativement sur deux chambranles placés à angle droit. Je montrai la chose à mes amis, en leur disant que le proverbe *il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* se trouvait ainsi pris en flagrant délit d'inexactitude. Mais on a oublié la raison qui m'avait dicté cette mesure pour ne retenir que le défi dada. », cité par Francis N. Naumann, *Marcel Duchamp, L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, *op. cit.*, p. 106.



47 - Marcel Duchamp, *11 rue Larrey*, 1927

« Un pas, un autre. Continuer les graphites. Un trait, puis un autre, puis un autre, etc. (…) marche quotidienne (…) [652]» écrit Dimitry Orlac à propos d'une série qu'il nomme Feuilles du temps, entre 1994 et 2001. Le désir de marcher serait-il lui-même l'objet de la marche, plus que l'arrivée vers un but, voire le seul objet de l'avancée ? Reconnaissant par ce questionnement l'irrémédiable fuite de l'objet désiré, moteur du désir lui-même, qui, selon Bataille, se voile en se révélant, ne nous reste plus qu'à mesurer le parcours effectué.

Ce texte aura donc déroulé trois hypothèses autour des questions mises en œuvre dans ma pratique artistique, dont chacune porte au revers sa contradiction. Cette triple polarité crée une triangulation, et impliquait sans doute cette avancée cyclique, faite de reprises, autrement. Pour autant, était-ce tourner en rond ?

Nous avons d'abord amorcé la réflexion à partir d'une œuvre ancienne, *Anthropies*, à l'origine de cette recherche. C'est à partir d'elle que cette pratique artistique s'est engagée. Elle a livré ses sens mais également sa structure : une procédure d'enregistrement dans un premier temps, puis un processus en récurrence qui vise l'entropie. Ces deux temps dans la pratique devaient être distingués dans son interprétation, quoiqu'ils fassent sens ensemble. Cette œuvre a permis de dérouler les questionnements, récurrents depuis, sur la figuration, ce qui la fait et la défait, son épuisement dans les processus entropiques, le rapport du spectateur à cette image. La figuration d'un corps est un signe triple offert aux sens : icône, indice et symbole se mêlent, nous avons vu ce qui s'épuise dans la surphotographie et ce qui demeure malgré tout. L'entropie subie par la figure interpelle le spectateur dans son empathie avec un corps figuré, défiguré.

Après cette amorce qui contenait en germe toutes les interrogations à suivre, nous avons pu émettre une première hypothèse : figurer serait nécessairement aussi perdre. *À l'origine, la perte : paradigme théorique*, d'abord, a permis un ancrage de cette question dans un ensemble culturel qui crée le contexte dans lequel s'inscrit mon travail.

Cette perte, nous l'avons identifiée dans quelques récits paradigmatiques, celui de Dibutade et de Narcisse, qui fondent la peinture et l'art de façon plus globale. Puis nous avons cherché à ancrer la réflexion dans deux "origines", celle, technique, de la photographie comme procédure d'enregistrement, et celle, contextuelle, de la question de la figuration dans la culture chrétienne.

[652] Dimitry Orlac, in Évelyne Artaud, *Vanités contemporaines*, *op. cit.*, p. 128-129.

Le procédé technique d'enregistrement du réel a été ensuite longuement analysé à l'aune de cette question de la perte, dans l'acte qui le produit, qui comporte quelque chose de toujours vain, impossible, puis dans l'image qui en résulte, porteuse de quelques qualités mimétiques mais surtout de la coupure avec le référent, de la perte de celui-ci. Enfin, l'esthétique de la photographie a pu être transposée, dans l'usage que je fais de ces images, à la vidéo, et constituer un point d'appui pour une pensée des technologies plus en continuité qu'en rupture.

Cette première partie a ainsi étayé l'hypothèse que la figuration, dans son avènement même, produit aussi, *À L'AVERS DE LA FIGURE*, une perte.

Prenant acte de cette perte dans la figuration, nous avons observé comment cette perte était justement l'objet de la recherche, le sujet de ma pratique artistique. La deuxième partie, *DANS LES FAILLES DE L'IMAGE*, a permis d'explorer les multiples occurrences de cette perte en focalisant sur le corpus d'œuvres personnelles de cette thèse, en lien avec d'autres œuvres et artistes qui ont travaillé ces questions. Produite dès la procédure, elle est mise en œuvre dans les processus qui l'augmentent et la déploie dans le temps, de sorte que cette perte initiale peut alors se nommer entropie.

Ces deux temps du "faire" ont été analysés selon deux moments. *La perte à l'image : procédures heuristiques*, a mis l'accent sur les figurations déceptives par les procédures d'enregistrement photo et vidéo, mais dans le rapport corporel aux œuvres que peut entretenir le spectateur, notamment à travers l'aspect indiciel de la figuration.
Le deuxième temps est celui de *La perte à l'œuvre : processus poïétiques*. La perte initiale est ensuite mise en travail et produit une entropie, une déperdition graduelle mais aussi exponentielle. Mais ce schéma programmatique permet justement les variations. Dans les œuvres présentées, la réitération est aussi toujours autre. Ce que l'on croit être une répétition n'est que décalage. La récurrence a peu à peu instauré un rythme cyclique. Par exemple, la reprise, par le même moyen, d'une image en la surmédiatisant, ou d'un même corpus d'images de base en déclinant les traitements a débouché sur une mise en présence du temps, révélant l'aspect temporel de l'entropie et son mécanisme intrinsèque.

Dans un troisième chapitre, *Usages défectifs des technologies numériques : une posture critique*, on a pu interroger un usage à rebours de celui que les programmes prévoient pour les appareils et les machines, et cette pratique *a contrario* révèle les failles, les paradoxes d'une technologie de pointe, de la nature numérique de ces images.

Cette deuxième partie centrée sur l'entropie et ses diverses formes dans mes œuvres a ensuite laissé place à une interprétation, en troisième partie. Il s'est agi de retourner à nouveau le point de vue pour voir ce qui se produisait, cette fois *AU REVERS DE LA PERTE*. Il a d'abord été question de revenir sur l'intention de l'auteur, ce qu'il poursuit, ce qu'il cherche dans une démarche programmatique où il est spectateur, *Entre décision et désaisissement : procès dialectique*.

Et si la perte est l'objet du travail artistique, elle n'a de sens qu'en rapport avec la figuration et son investissement par le spectateur, nous l'avons examiné dans le chapitre *Face aux images : projections subjectives*. Dans ces images épuisées, quelque chose demeure malgré tout, gagne et fonde l'image. En s'épurant l'image surmédiatisée montre autre chose, renforce sa présence par ce délitement-même.
Cet entêtement de l'indice a pu être interprété comme inscription de l'auteur dans l'œuvre au long du chapitre *La perte comme gain : prospections herméneutiques*.

Ce parcours s'est achevé sur cette interprétation toute subjective d'une œuvre dont on est l'auteur, tâche difficile mais salutaire qui oblige à se décentrer, et donc à se mouvoir. La marche, décidément, synthétise cela. La recherche plastique est aussi contenue dans cette métaphore de la marche : une démarche heuristique, tenant de l'erratique et de l'ordonné, de l'expérimentation, de l'anticipation et de la reprise dans une certaine systématisation des découvertes (pour les user, voir à quel point elles craquent) et de la sélection, du choix final.

L'écriture a peu à peu embrassé un mouvement cyclique, revenant de façon récurrente sur des points déjà abordés sous un autre angle. Cette forme rappelle la récurrence que j'utilise dans ma pratique. Le lien du théorique et du plastique se nouerait-il sur une réflexivité, le texte se formerait-il sur le modèle plastique récurrent ? Ce texte qui a tenté d'éclairer les aspects théoriques du travail plastique aurait-il en retour, quelque chose de cette plasticité ?

Éclairons cette hypothèse grâce à la synthèse que Dominique Chateau fait de la notion de plasticité qu'il a brillamment développée auparavant :
« quatre dimensions principales [à celle-ci]:
1/ L'objet de la transformation, qui est d'abord la matière dans sa capacité à la fois à subir (…) et à y résister.
2/ Le résultat de la transformation, comme travail de métamorphose oscillant entre réalisme et fiction.
3/ Le processus de la transformation, articulé sur le pôle poïétique du travail de diversification et sur le pôle poétique de la totalité.

4/ Le schème de la transformation: la transposabilité des propriétés de la plasticité d'un domaine à un autre (ex du visuel au sonore) du domaine de la matière à celui du mental, du concret à l'abstrait, et réciproquement [653].»

Reprenons ces quatre dimensions, non pour les appliquer à la production plastique, mais pour tenter de mesurer si ce texte aurait quelque chose de cette plasticité.

Dans ce cas l'objet de la transformation serait la pensée, qui n'est pas matière mais se matérialise dans des mots imprimés sur un papier, et ce faisant, y subit des transformations et y résiste.

Elle est malléable avant même sa mise en mots, par le jeu d'allers et retours dans la théorie et les œuvres plastiques d'autrui qui l'éclairent et la modifient. Mais de plus elle échappe, comme une mise en œuvre plastique, à la stricte correspondance entre ce que l'auteur veut dire et ce qui est dit, comme Eco l'a montré: « (…) le message ne peut avoir de sens (…) qu'interprété[654] (…)». Elle résiste et déborde, se situe au-delà ou en deçà de ce que l'auteur veut dire, elle se prête également aux intentions du lecteur. Comme *le regardeur fait l'œuvre*, le lecteur ferait le texte.

Le résultat de la transformation : le résultat est cet objet double, à la lisière d'une œuvre personnelle empreinte d'affects, de projections et d'un devoir universitaire codifié (mais on l'a vu, en matière d'arts plastiques, ce sont des codes ouverts), évalué, enjeu d'un diplôme, objet théorique et plastique sur le théorique et le plastique, objet tangible, matériel, objet de désir autant qu'abîme, objet empreint d'inachevable quoiqu'achevé.

Le processus de la transformation, celui de la recherche théorique, tentative toujours à recommencer de concilier errance exploratoire et resserrement méthodique accompagne les processus plastiques de façon intrinsèque. J'ai montré l'importance des apports théoriques à mes yeux. Le régime anadyomène qui en ressort s'affirme entre la référence à autrui et l'analyse de mon travail, comme entre l'œuvre exogène et mon œuvre.

Enfin, le schème de la transformation, serait justement ce que je tente de montrer ici, à savoir la transposabilité des propriétés de la plasticité du domaine des œuvres présentées à leur interprétation théorique, des problématiques qu'elles interrogent plastiquement à leur approche par l'écriture.

---

[653] Dominique Chateau, "Matière et signe : la plasticité sémiotique", envoyé par mél en réponse à ma sollicitation, le 02/09/2003.
[654] Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, *op. cit.*, pp. 27-28.

Ainsi, le texte s'est informé, formé, transformé autour de la perte par la récurrence, dans sa forme et ses sujets : la figuration, indicielle d'une part et mise à mal sur le plan iconique d'autre part a pu être interprétée par des approches symétriques. La perte est manifeste, et pourtant quelque chose demeure et gagne, par ailleurs.

La perte et ses mises en œuvres récurrentes ont imprimé un schème de flux-reflux, de l'œuvre à la pensée de l'œuvre, de l'œuvre de l'autre à la pensée de l'autre, de la pensée d'autrui à la pensée propre, oscillation toujours recommencée, revenant sur les travaux présentés, pour s'en éloigner à nouveau, de manière cyclique.

Cette réflexion - dont l'étymologie instaure un mouvement de rotation (réfléchir c'est faire tourner), que l'on peut supposer infini - s'est accompagnée d'une réfraction, au sens physique de ces deux phénomènes : l'une renvoie à l'autre, en même temps s'en nourrit et pourtant résiste. La réflexion sur le travail se double ici d'une réflexion sur la réflexion.

Dans cette dynamique de la pluralité, se dessine l'infinité des chemins empruntés par les interprétations possibles, dont Eco fait l'apologie dans L'Œuvre ouverte. Il faut comprendre l'analyse que l'on vient de lire dans cet « infini d'interprétations possibles[655] », comme l'une d'elles. Puisse-t-elle être comme les mots de Jean Suquet, un moteur pour la machine.

Pour conclure sur cet inachevable de l'œuvre et son interprétation, laissons le dernier mot à Merleau-Ponty, la magnifique conclusion de son livre ultime: « Si nulle peinture n'achève la peinture, si même nulle œuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaircit, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles.[656] »

[655] Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation, op. cit.*, p. 8.
[656] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 93.

Ainsi, le texte s'est informé, formé, transformé autour de la perte par la récurrence, dans sa forme et ses sujets : la figuration, indicielle d'une part et mise à mal sur le plan iconique d'autre part a pu être interprétée par des approches symétriques. La perte est manifeste, et pourtant quelque chose demeure et gagne, par ailleurs.

La perte et ses mises en œuvres récurrentes ont imprimé un schème de flux-reflux, de l'œuvre à la pensée de l'œuvre, de l'œuvre de l'autre à la pensée de l'autre, de la pensée d'autrui à la pensée propre, oscillation toujours recommencée, revenant sur les travaux présentés, pour s'en éloigner à nouveau, de manière cyclique.

Cette réflexion - dont l'étymologie instaure un mouvement de rotation (réfléchir c'est faire tourner), que l'on peut supposer infini - s'est accompagnée d'une réfraction, au sens physique de ces deux phénomènes : l'une renvoie à l'autre, en même temps s'en nourrit et pourtant résiste. La réflexion sur le travail se double ici d'une réflexion sur la réflexion.

Dans cette dynamique de la pluralité, se dessine l'infinité des chemins empruntés par les interprétations possibles, dont Eco fait l'apologie dans L'Œuvre ouverte. Il faut comprendre l'analyse que l'on vient de lire dans cet « infini d'interprétations possibles[654] », comme l'une d'elles. Puisse-t-elle être comme les mots de Jean Suquet, un moteur pour la machine.

Pour conclure sur cet inachevable de l'œuvre et son interprétation, laissons le dernier mot à Merleau-Ponty, la magnifique conclusion de son livre ultime: « Si nulle peinture n'achève la peinture, si même nulle œuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaircit, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles.[655] »

[654] Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation, op. cit.*, p. 8.
[655] Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit, op. cit.*, p. 93.

BIBLIOGRAPHIE

1- OUVRAGES THÉORIQUES OU LITTÉRAIRES :

AGAMBEN Giorgio, *Signatura rerum : Sur la méthode*, coll. « Textes philosophiques », trad. de l'italien par J. Gayraud, Paris, Vrin, 2008

ALBERTI, Léon Battista, *De Pictura*, [1435], Livre II, § 31, trad. du latin par Jean-Louis SCHEFER, Paris, Macula/Dedale, 1992.

AMIC Sylvain, PARMIGGIANI Claudio (entretien avec), *Claudio Parmiggiani*, Paris, Actes Sud, 2003.

ANSCOMBE Elisabeth, *L'intention* [1957], traduit de l'anglais par Mathieu Maurice et Cyrille Michon, Paris, Gallimard, 2002.

ARASSE Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
On n'y voit rien [2000], Paris, Denoël, 2005.
Anachroniques, Paris, Gallimard, 2006.

ARDENNE Paul, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du regard, 2001.

ARTAUD Évelyne, (sous la dir.) *Vanités contemporaines*, Paris, Cercle d'Art, 2002.

AUMONT Jacques, *Loeil interminable, cinéma et peinture*, Toulouse, Librairie Séguier, 1989.

BACHELARD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1938], Paris, Vrin, 1993

BALIAN Roger, *Les états de la matière*, Paris, Université de tous les savoirs, Odile Jacob, 2002.

BALDNER Jean-Marie et VIGOUROUX Yannick, *Les pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, Créteil, Sceren/Isthme éditions, 2005

BALTRUSAÏTIS Jurgis, *Anamorphoses*, les perspectives dépravées, Paris, Flammarion, 1984.

BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Éditions du Regard, Paris, 1998.
BAQUÉ Dominique, *La Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2004

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Les cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.
L'obvie et l'obtus. Essais critiques III, Paris, Seuil, 1982.
Le bruissement de la langue. Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984.
Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973.

BATAILLE Georges, *Les larmes d'Éros*, [1961],Paris, 10/18, 2002.

BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, tome 1, trad. de l'anglais par F. Drosso, L. Lot et E. Simon, Points essais, Paris, Seuil, 1977.

BAUDIN Katia et GRENIER Catherine, *Robert Morris*, Paris, Centre Pompidou, 1995.

BAUDELAIRE Charles, "Le peintre de la vie moderne" [1863], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976.

BAUDRILLARD Jean, Simulacre et simulation, Galilée, 1999.

BAUDRY Jean-Louis, *L'effet-cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

BAZIN André, « ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, [1945], Paris, Cerf, 1993

BEAU Franck, DUBOIS Philippe, LEBLANC Gérard, (sous la dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles, INA/De Boeck, 1998.

BELHAJ-KACEM Mehdi, *Esthétique du chaos*, Auch, Tristram, 2000.

BELLOUR Raymond, *L'Entre-images. Photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, 2002.
Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités, Paris, P.O.L., 2009.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1936], Paris, Allia, 2003.
*Paris, capitale du XIX*ème *siècle*, [1939], Paris, Allia, 2006.
Origine du drame baroque allemand, [1928], Paris, Flammarion, 1985

BELTING Hans, *La vraie image. Croire aux images ?*, (trad. de l'allemand par J. Torrent), Paris, Gallimard, 2007.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, 2002.
L'écriture du désastre, Gallimard, Paris, 1980.
L'entretien infini, [1969], Paris, Gallimard, 2001

BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XX*ème *siècle*, Minerve, 1998.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presse du réel, 2001.

BROWN A. Elisabeth, *Brancusi photographe*, Paris, Assouline, 1995.

BUCI-GLUCKSMAN Christine, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.

BUREAUD Annick, MAGNAN Nathalie, *art réseaux media*, Paris, ENSBA, 2002.

CABANNE Pierre, *Duchamp & Cie*, Paris, Terrail, 1996.

CAUQUELIN Anne, *Fréquenter les incorporels, Paris, P.U.F., 2006.*

CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Levi-Strauss*, Paris, U.G.E., 1961.

CHÉROUX Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Suisse),Yellow Now, 2003.

CLAIR Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art,* Paris, Gallimard, 2000.
Le résidu et la ressemblance, un souvenir d'enfance d'Alberto Giacometti, Paris, L'échoppe, 2000.
Cinq repentirs de Pablo Picasso, Paris, L'échoppe, 2000.

COHEN-TANNOUDJI Gilles et SPIRO Michel, *La matière-espace-temps*, Paris, Gallimard, 1990.

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

CONTE Richard, *En attendant que ça sêche, Journal extime 1989/1993*, Marly Le Roi, Galerie Pascal Weider avec le soutien du Musée du Berry, 1994.
(sous la dir.) *Le dessin hors papier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009.

COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art*, *De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1998.
Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication, Nîmes, J. Chambon, 2007.

DALY Tim, *Manuel de photographie numérique,* éd Evergreen, Cologne, 2000.

DAMISCH Hubert, *La dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001.

DAVID Christian, La bisexualité psychique. La perversion affective, *BSP,* 1992.

DUFOUR Sophie-Isabelle, *L'image vidéo, d'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks/Sautereau, 2008.

DANTO Arthur, *La transfiguration du banal*, [1981], (trad. de l'anglais par Claude HARY-SCHAEFFER), Paris, Seuil, 1989.

DELEUZE Gilles, Cinéma, 1- L'image-mouvement, Paris, Minuit, 1983.
, Cinéma, 2- L'image-temps, Paris, Minuit, 1985.
Différence et répétition, [1985], Paris, P.U.F., 1993.
L'Épuisé in *Quad* de Samuel Beckett, Paris, Minuit, 1992.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
Mal d'archive, Paris, Galilée, 1995.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985.
Devant l'image. Question posée aux fins d'histoire de l'art, Paris, Minuit, 1990.
Fra Angelico. Dissemblance et figuration, Paris, Flammarion,1990.
Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Minuit, 1992.
Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti, Paris, Macula, 1992.
La Ressemblance informe, ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille, Paris, Macula, 1995.
Phasmes. Essais sur l'apparition, Paris, Minuit, 1998.
Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté, Paris, Gallimard, 1999.
Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images, Paris, Minuit, 2000.
Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture, Paris, Minuit, 2000.
Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise, Paris, Minuit, 2001.
L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris, Minuit, 2002.
Images malgré tout, Paris, Minuit, 2003.
L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels, Paris, Gallimard, 2007.
Quand les images prennent position. L'Oeil de l'histoire, 1, Paris, Minuit, 2009.

DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1983.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, [1958], écrits réunis et présentés par Michel SANOUILLET, Paris, Flammarion, 1994.
Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne, [1967], Paris, Belfond, 1976.

DUFOUR Sophie-Isabelle, *L'image vidéo. D'Ovide à Bill Viola*, (préf. de Y. Hersant), Paris, Archibooks, 2008.

DUFRÊNE Thierry, *Giacometti. Les dimensions de la réalité*, Genève, Skira, 1994.

DUGUET Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981.
Déjouer l'image, créations électroniques et numériques, Nîmes, Éd. J. Chambon, 2002.

ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, [1990] trad. de l'italien par M. BOUZAHER, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.
L'Œuvre ouverte, Paris, Seuil,1965.

FARGIER Jean-Paul, *Nam June Paik*, Paris, Art Press, 1989.

FLUSSER Vilèm, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FREUD Sigmund, "Notes sur le bloc-notes magique" in *Résultats, idées, problèmes II, 1921-1938*, (trad. de l'allemand par J. Laplanche et J.B. Pontalis), Paris, Gallimard, 1985.
, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, [1905-1933], (trad. de l'allemand par B. Féron), Paris, Gallimard, 2002.
Le rêve et son interprétation, [1925], (trad. de l'allemand par H. Legros), Paris, Gallimard, 1985.

FRIZOT Michel et de VEIGY Cédric, *Photo trouvée*, Paris, Phaidon, 2006.

GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XX*ème *siècle,* coll points Histoire, Seuil, 2003.

GLEICK James, *La théorie du chaos*, Paris, Flammarion, 1989.

GOMBRICH Ernst H., *Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1995.
L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale, traduction G. Durand, Paris, Phaïdon, 2002.

GUMPERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992.

HAAR Michel, L'œuvre d'art, essai sur l'ontologie des œuvres, Hatier,Paris, 1994.

HAHN Otto, *Daniel Spoerri,* Paris, Flammarion, 1990.

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part,* Paris, Gallimard, 1962.

HILLAIRE Norbert, COUCHOT Edmond, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2003.

HONNEF Klaus, *Warhol*, Taschen, Cologne, 1994.

HUYGUE Pierre-Damien (sous la dir.) *L'art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2005.

JABÈS Edmond, *Désir d'un commencement, angoisse d'une seule fin*, Éditions Fata Morgana, 1991.

JAFFELIN Jacques, *Le promeneur d'Einstein*, Paris, Cerf, 1991

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, t 1, 2, et 3,* Paris, Éditions du Seuil, 1980.
BERLOWITZ Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, [1978], Paris, Gallimard, 2004.

JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?* Folio essais, Gallimard, 1997.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres*, I would prefer not to, [1997], Paris, Hazan, 2009.

JOYCE James, *Ulysse*, [1922], trad. De l'anglais par Auguste MOREL, Paris, Gallimard, 1999.

KRAUSS Rosalind, "Video, the aesthetics of narcissism", in BATTCOCK Gregory, *New artists video, a critical anthology*, New York, E.P. Dutton, 1978.
Le photographique. Pour une théorie des écarts, (trad. de l'anglais par M. Bloch et J. Kempf), Paris, Macula, 1990.
The optical unconscious, Cambridge, The MIT press, 1993.
« Notes sur l'index » in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, (trad. de l'anglais par J.-P. Criqui), Paris, Macula, 1993.

KUNTZEL Thierry, *Title TK, Notes 1994-1992,* (Préface et direction d'édition Anne-Marie Duguet), Nantes/Paris, Musée des Beaux-Arts de Nantes/Anarchive, 2006.

LACROIX Sophie, *Ce que nous disent les ruines*, Paris, L'Harmattan, 2007.

LEBEL Robert, *Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1985.
Sur Marcel Duchamp, [1959], (édition fac-similée de celle du Trianon), Centre Pompidou / Mazzotta, 1996.

LEIRIS Michel, *Au verso des images*, Cognac, Fata morgana, 1980.

LÉLU Thomas, *Manuel de la photo ratée*, Paris, Léo Scheer, 2007.

LENAIN Thierry, *Éric Rondepierre, un art de la décomposition,* Bruxelles, La lettre volée, 1999.

LÉVY Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La découverte, 2001.

LORD James, *Un portrait par Giacometti*, [1965], traduit de l'anglais par P. Leyris, Paris, Gallimard, 2001.

LYOTARD Jean-François, *Le post-moderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

MARCADÉ Bernard, *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007.

MATISSE Henri, *Écrits et propos sur l'art*, éd. Hermann, Paris, 1972.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, [1945], Paris, Gallimard, 2005.
L'œil et l'esprit, [1964], Paris, Gallimard, 2002.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*, [1977], Paris, Christian Bourgois, 2002.

MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
Le peuple des images, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
Sketches. Histoire de l'art, cinéma, Paris, Kargo & L'éclat, 2006.

MICHAUX Henri, *Passages*, [1963], Paris, Gallimard, 1999.

MILLET Catherine, *Lart contemporain en France*, [1987/1994], Paris, Flammarion, 1999.

MINK Janis, *Duchamp*, Cologne, Taschen, 1995.

MOLLET-VIÉVILLE Ghislain, *Art minimal et conceptuel,* Genève, Skira, 1995.

MONDZAIN Marie-José, *Image, Icône, Économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
Le commerce des regards, Paris, Seuil, 2003.
Homo Spectator, Paris, Bayard, 2006.

NANCY Jean-Luc, *Claudio Parmiggiani. Cœur ardent*, Milan, Mazzotta, 2003.
Le poids d'une pensée, l'approche, Strasbourg, Éditions de la Phocide, 2008.

NAUMANN Francis M., *Marcel Duchamp, l'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, (traduit de l'anglais par D.-A. Canal, Paris, Hazan, 1999.

OPALKA Roman, *Opalka 1965/1 - ∞*, La Hune, Paris, 1992.

PAÏNI Dominique, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

PARMIGGIANI Claudio, *Stella Sangue Spirito*, (traduit de l'Italien par A. et M. Bresson-Lucas), [1995], Arles, Actes Sud, 2003.

PAZ Octavio, *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu…*, [1966], (trad. de l'espagnol par M. Fong), Paris, Gallimard, 2001.

PERREAU David, *Xavier Veilhan,* Paris, Hazan, 2004.

PHILOSTRATE, *La galerie de tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

PLATON, *La république*, (introduction, traduction et notes de Robert Baccou), Paris, Garnier-Flammarion,1966.

PLINE l'ancien, *Histoire Naturelle, Livre XXXV*, La peinture, édition bilingue, texte établi et traduit du latin par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 2002

POIRÉE Marie-Christine, *L'empreinte au XXème siècle, De la Véronique au "Verre ironique",* L'Harmattan, Paris, 1997.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, 1987.

PUTNAM James, *Le musée à l'œuvre, le musée comme medium dans l'art contemporain,* [2001], trad. de l'anglais par Christian-Martin DIEBOLD, Paris, Thames & Hudson, 2002.

RAMOND Sylvie (sous la dir.), *Impressionnisme et naissance du cinématographe*, Lyon, Varia/Fage, 2005.

RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

REINACH Adolphe (textes rassemblés par), *Recueil Milliet, Textes Grecs et Latins relatifs à L'histoire de la Peinture Ancienne*, [1921], Réédition dirigée par Agnès Rouveret, Paris, Macula, 1985,

RIBON Michel, *Esthétique de l'effacement. Essai sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 2005.

RICHARDSON Brenda, *Brice Marden, Cold Mountain,* Houston, Houston Fine Arts Press, 1992.

RIOUT Denys, *La peinture monochrome, histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, J. Chambon, 2003.
Yves Klein, manifester l'immatériel, Paris, Gallimard, 2004.
« L'ombre des images » in *Éric Rondepierre*, (collectif), Paris, Léo Scheer, 2003.

RIFKIN Jérémy, *L'âge de l'accès*, Paris, La découverte & Syros, 2000.

ROCHE Denis, *Le boîtier de mélancolie, la photographie en 100 photographies*, Paris, Hazan, 1999.

ROBIN Marie-Monique, *Les 100 photos du siècle*, Paris, Chêne/Hachette, 1999.

RONDEPIERRE Éric, *La nuit cinéma*, Paris, Seuil, 2005.
Carnets, Paris, Léo Scheer, 2005.

ROSAND David, *La trace de l'artiste*, Gallimard, 1993.

ROSSET Clément, *L'objet singulier*, Paris, Éditions de minuit, 1979.
Le réel, traité de l'idiotie, [1977], Paris, Minuit, 2001.
Le réel et son double, [1976], Paris, Gallimard, 2002.
Fantasmagories, suivi de *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, 2006.

SARTRE Jean-Paul, L'imaginaire, [1940], Paris, Gallimard, 1986.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire, Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

SCHNEIDER Pierre, Brancusi et la photographie, Paris, Hazan, 2007.

SFEZ Lucien, *Critique de la communication*, Paris, Seuil, 1988.

SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1969.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, [1973] Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000.

SUQUET Jean, *Le Grand Verre rêvé*, Paris, Aubier, 1991.

TOURNIER Michel, *Le coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978.
Le miroir des idées, Paris, Mercure de France,1994.

TRONCHE Anne, *Gina Pane*, Paris, Fall édition, 1997

VAN ROOJEN Pepin, *Non facturé : Rejected photographs*, The Pepin Press/ agile Rabbit editions, 2005

VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, tome 1, [1550/1558] traduction française et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Éditions Berger Levrault, Paris, 1993.

VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Galilée, Paris, 1989.

WEITEMEIER Hannah, Yves Klein, Cologne, Taschen, 1995.

ZIMMERMANN Laurent (textes réunis par), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.

2-Catalogues d'expositions :

• *Michael Snow*, Paris, Centre Pompidou, 1978.

• *Yves Klein*, Paris, Centre Pompidou, 1983.

• *Le dernier Picasso*, 1953-1973, Collectif, Paris, Centre Pompidou, 1988.

• *L'invention d'un art (150ème anniversaire de la photographie)*, Paris, Adam Biro/Centre Pompidou, 1989.

• *Passages de l'image*, (collectif), Paris, Centre Pompidou, 1990.

• *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Jacques DERRIDA, Paris, RMN, 1990.

• *Collection 90*, Musée d'Art Contemporain de Lyon et Direction des musées de France, 1991

• *Repentirs*, (sous la dir.) de Françoise VIATTE, Paris, RMN, 1991.

• *Thierry KUNTZEL*, (sous la dir.) Anne-Marie DUGUET, Paris, Jeu de Paume, 1993.

• *Robert Smithson, le paysage entropique, 1960-1973*, Marseille, Musées de Marseille/ RMN, 1994.

• *Du trait à la ligne*, Collectif, sous la dir. De Marie-Laure BERNADAC, Centre Pompidou, Paris, 1995.

• *Réserves, les suspens du dessin*, (sous la dir.) de Françoise VIATTE et Lizzie BOUBLI, RMN, Paris, 1995.

• *La transparence dans l'Art du XXème siècle*, (sous la dir.) Françoise COHEN, Paris, Adam Biro,1995.

• *L'informe, mode d'emploi*, Yves-Alain BOIS, Rosalind KRAUSS, Paris, Centre Pompidou, 1996.

• *Picasso : carnets, catalogue de dessins, volume 2*, Brigitte LÉAL, Paris, RMN, 1996.

• *L'Art au corps*, (collectif), Marseille/Paris, Musées de Marseille/RMN, 1996.

• Felix Gonzalez-Torres, Nancy SPECTOR (trad. de l'anglais par B. Mattieussent, Paris, Paris Musées, 1996.

• *L'empreinte*, Georges DIDI-HUBERMAN, Didier SEMIN, Paris, Centre Pompidou, 1997.

• *Bernard Moninot*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1997.

• *Projections. Les transports de l'image*, (collectif), Paris, Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997.

• *Au fil du trait*, (collectif), Carré d'art, M. A. C. de Nîmes et Centre Pompidou, Paris, 1998.

• *Man Ray, La photographie à l'envers,* (collectif), Paris, Centre Pompidou, 1998.

• *Monter/Sampler, l'échantillonnage généralisé*, (sous la dir.) Yann BEAUVAIS et Jean-Michel BOUHOURS, Paris, Centre Pompidou/Scratch Projection, 2000.

• *Michael Snow. Panoramique*, (collectif), Paris, Centre National de la photographie, 2000.

• *Posséder et détruire. Stratégies sexuelles dans l'Art d'Occident*, Régis MICHEL, Paris, R.M.N., 2000.

• *Alberto Giacometti, Le dessin à l'œuvre*, (sous la dir.) Agnès DE LA BEAUMELLE, Gallimard/Centre Pompidou, 2001.

• *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, (sous la dir.) Clément CHÉROUX, Paris, Marval, 2001.

• *Sonic Process, une nouvelle géographie des sons*, (collectif), Paris, Centre Pompidou, 2002.

• *Vidéo Topiques. Tours et retours de l'art vidéo,* (collectif), Paris/Strasbourg, Paris musées/Musées de Strasbourg, 2002.

• *Savoir-faire. La variante dans le dessin italien au XVI*ème *siècle*, Lizzie BOUBLI, Paris, RMN, 2003.

• *Sophie Calle M'as-tu vue ?* (collectif), Paris, Centre Pompidou, 2003.

• *Éblouissement*, Régis DURAND, Dominique BAQUÉ, Paris, Jeu de Paume, 2004.

• *Xavier Veilhan. Espace 315*, livre n°5, Paris, Centre Pompidou, 2004.

• *Jouable. Art, Jeu et interactivité*, (collectif) Haute École d'Arts Aplliqués HES/Genève, ENSAD/Paris, Université Paris 8/ St Denis, Centre pour l'image contemporaine/Genève, 2004.

• *D'une image qui ne serait pas du semblant, la photographie écrite 1950-2005*, Jean-Michel RIBETTES, Anne TRONCHE, Paris, Passage de Retz/Maison Européenne de la photographie, 2005.

• *Comme le rêve, le dessin*, (sous la dir.) Philippe-Alain MICHAUD, Louvre/Centre Pompidou, Paris, 2005.

• *Matisse, une seconde vie*, (collectif), Paris, Hazan/Musée du Luxembourg, 2005.

• *Mélancolie. Génie et folie en occident*, (sous la dir.) Jean CLAIR, Paris, Gallimard/RMN, 2005.

• *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, (collectif), Paris, Centre Pompidou, 2006.

• *Xavier Veilhan. Le plein emploi*, (collectif), Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2006.

• *Le mouvement des images,* (sous la dir.) Philippe-Alain MICHAUD, Paris, Centre Pompidou, 2006.

• *Le plaisir au dessin*, (collectif), Paris/Lyon, Hazan/Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007.

• *Yves Klein, Corps, couleur, immatériel*, Centre Pompidou, 2007.

• *Jacques Henri Lartigue, L'album d'une vie*, Paris, Centre Pompidou, 2003

• *Vides. Une rétrospective*, (collectif), Paris, Centre Pompidou, 2009.

• Dieux, mode d'emploi, Elie BARNAVI, Paris, Tempora, André Versille éditeur, 2012.

3/ Ouvrages de référence :

ROUILLÉ André, *La photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989

SOURIAU Étienne (Sous la dir. Anne SOURIAU), *Vocabulaire d'esthétique,* Paris, P.U .F., 1990.

FERRIER Jean-Louis (sous la dir de), *l'Aventure de l'Art au XX*ème *siècle,* Chêne, Paris, 1992.

HARRISON Charles, WOOD Paul (une anthologie réunie par), *Art en Théorie,* 1900-1990, [1992], (traduction collective sous la dir. d'A. BERTRAND et A. MICHEL), Paris, Hazan, 1997.

BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des Arts Plastiques au XX*e, Paris, Minerve, 1998.

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1999.

FRIZOT Michel (sous la dir.), *Nouvelle histoire de la photograhie*, Paris, Adam-Biro, Larousse, 2001

CASSIN Barbara (sous la dir.), *Vocabulaire Européen des philosophes*, Paris, Seuil/Robert, 2004.

DE MÈREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, [1994] Paris, Larousse/Sejer, 2004.

4/ Revues:

HADOT Pierre, « le mythe de Narcisse », in *Narcisses*, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°13, printemps 1976
BELLOUR Raymond et DUGUET Anne-Marie, *Communications* n° 48, *Vidéo* (sous la dir.) Paris, Seuil, 1988.
LE BOT Marc, "Arnulf Rainer", *Cimaise*, janvier à mars 1991 n°210.
BONHOMME Pierre, « l'indéfinissable œuvre photographique », in *La Recherche Photographique*, n° 18, printemps 1995
BALPE Jean-Pierre (sous la dir), *Les cahiers du numérique,* (Vol. 1-n°4) L'art et le numérique, Éd. Hermes, Paris, 2000.
BERTHET Dominique (sous la dir.), Hybridation, métissage, mélange des arts, , revue du C.E.R.E.A.P. n° 5, octobre 1999.; *Recherches en esthétique,* revue du C.E.R.E.A.P. n° 9, *Errances*, octobre 2003.
CONTE Richard (sous la dir.),, *Plastik* n°1, CERAP, Facteurs de trouble, La Sorbonne, 2001; *Plastik* n°2, CERAP, L'expérience intérieure et ses mites , La Sorbonne, 2002.
ROLLOT Catherine, « Mahomet "flouté" dans un manuel d'histoire pour les collèges » *Le Monde* du 8 avril 2007.

• *Artstudio* n°21, Le portrait contemporain, été 1991.
• *Art Press* n° spécial 12*,* Nouvelles technologies, 1991.
• Art Press +, numéro hors série, *Internet all-over*, novembre 1999,
• *Les temps modernes* n° 613, 2001.
• *Beaux-Arts Magazine hors série, Pierre Soulages, 1996.*
• *Beaux-arts magazine Hors série, Brancusi, Paris, B.A.M./Centre Pompidou, 1996.*
• *Recherches en esthétique,*
• *ETC Montréal* n° 59, L'obsession du réel, Montréal, sept. à déc. 2002.
• *Revue d'esthétique*, Les artistes contemporains et la philosophie, Éditions Jean-Michel Place, 2003.
• *Trafic n°14*, printemps 1995
• *Beaux-Arts magazine* n° 113, juin 1993
• *Les cahiers du MNAM*, n° 53, Paris, Centre Pompidou, automne 1995.
• *Le matricule des anges* n° 62 (Avril 2005)
• *Recherches Poïétiques* n°4, Revue de la Société Internationale de Poïétique, Ae2cg éditions, été 1996.
• *Art Press* n° 309, février 2005.
• *Art Press n°304*, septembre 2004

5/ Courts et longs métrages:

• *Sans Soleil*, de Chris MARKER, 100 mn, France, 1983.
• *eXistenZ*, de David CRONENBERG, 96 mn, Canada,1999.
• *Final fantasy, les créatures de l'esprit* (animation) de Hironobo SAKAGUCHI et Motonori SAKAKIBARA, Japon/USA, 2001.
• *Mulholland drive*, de David LYNCH, 146 mn, U.S.A., 2001.
• *Irréversible*, Long métrage de Gaspar NOÉ, France, 95 mn, 2002.
• *La vie nouvelle*, Long métrage de Philippe GRANDRIEUX, 102 mn, France, 2002.
• *Last days, l*ong métrage de Gus VAN SANT, 97 mn, U.S.A., 2005.
• *Blow-up*, de Michelangelo Antonioni, 112 mn, 1966.
• *Shoah,* long métrage de Claude LANZMANN, 9h, entre 1974 et 1985.
• *La corde*, d'Alfred HITCHCOCK, 80 mn, 1948,.
• *Journal intime*, Long métrage de Nani MORETTI, 1994.
• *La pluie noire (Kuroi Ame)*, de Shohei IMAMURA, 123 mn, Japon, 1989.
• *Matrix,* Long métrage d'Andy et Larry WACHOWSKI, U.S.A., 2000.
• *Nuit et brouillard*, court métrage d'Alain RESNAIS, France, 32 mn, 1956.

6/ Pages web citées :

Article *entropie*, Centre National des ressources textuelles et lexicales, en ligne sur : http://www.cnrtl.fr/definition/entropie, page consultée le 12 février 2012.

Tom Gunning , *La retouche numérique à l'index*, *Études photographiques*, http://etudesphotographiques.revues.org/index1322.html . Page consultée le 16/082012

Site de Notre-Dame de Paris http://www.notredamedeparis.fr/Rose-Sud, page consultée le 10/02/2011

Photographies Jean-Marc Biry, sur http://www.chambreapart.org/BIRY/index.php?page=serie1, page consultée le 25/06/2010

André Gunthert, *Au revoir M. Peirce*, blog *l'Atelier des icônes* http://culturevisuelle.org/icones/2313, page consultée le 31/07/2012.

André Gunthert, *L'empreinte digitale*, *Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique,* blog *Actualités de la Recherche en histoire visuelle*, EHESS, http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale, page consultée le 31/07/2012.

André Gunthert, *La loupe de Daguerre*, sur: http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2009/05/09/984-la-loupe-de-daguerre, page consultée le 9 mai 2009.

Ovide, *Les métamorphoses*, Livre 3 ; texte intégral numérisé par Agnès et Robert Vinas, http://www.mediterranees.net/litterature/ovide/metamorphoses/livre3.html, page consultée le 22/08/2008,

Morad Montazami, "Photo trouvée, image perdue, l'analyse iconographique à l'épreuve de l'anonymat", in *Conserveries mémorielles* n°2, http://cm.revues.org/162, page consultée le 08/07/2010.

Jacques-Henri Lartigue, entretien filmé, émission *Caméra témoin*, le 28.12.1972, durée 18'30" (Journaliste: Claude Fleouter, réalisateur André Gazut) sur http://archives.tsr.ch/player/personnalite-lartigue, page consultée le 20/02/2010.

Commentaire sur le Bazac de Rodin, site du Musée d'Orsay, http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/œuvres-commentees/sculpture/commentaire_id/balzac-7084.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=842&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=729&cHash=9b134524a6 page consultée le 10/11/2012.

La « Vénus tailladée ». Considérations sur un acte d'iconoclasme », *Images Re-vues* [En ligne], http://imagesrevues.revues.org/230, page consultée le 06/11/2012.

Festival A-part, festival d'art contemporain Alpilles-Provence, 2012, visible sur http://www.festival-apart-2012.com/actualites/lechelle-vers-linfini-de-claudio-parmiggiani/, page consultée le 30/09/2012.

Denys Riout, site de l'INHA, http://www.inha.fr/spip.php?article1746, et http://www.artsetsocietes.org/f/f-riout.html sur Yves Klein, pages consultées le 13 juillet 2012.

Samuel Bianchini, [Plastik] arts et sciences, en ligne http://art-science.univ-paris1.fr//document.php?id=433, page consultée le 28/12/2012.

Jean-Jacques Rousseau, Essai sur l'origine des langues, 1781, page 47, http://gaisavoir.free.fr/PhiloSophie/file/rousseau_zernik.pdf, page consultée le 21/12/2012.

Richard Conte, *Les aubergines marquées et l'imprévisible*, en téléchargement sur : http://bioart.richardconte.fr/accueil, page consultée le 12/01/2013.

INDEX DES NOMS PROPRES

AGAMBEN Giorgio, p. 129.
ALBERTI, Léon Battista, pp. 151, 244.
AMIC Sylvain, p. 330.
ANTIN David, p. 228.
ANTONIONI Michelangelo, p. 107.
ARASSE Daniel, p. 159.
ARBUS Diane, pp. 108, 150.
ARDENNE Paul, pp. 14, 188.

BACHELARD Gaston, p. 169.
BALIAN Roger, p. 229.
BALTRUSAÏTIS Jurgis, pp. 258, 259.
BALZAC Honoré de, pp. 67, 68, 125.
BAQUÉ Dominique, pp. 83, 112 à 114, 145, 171.
BARTHES Roland, pp.4, 11, 12, 15, 21, 22, 25, 26, 30, 32; 35, 55, 60, 66, 83, 85, 96, 107, 110, 114 à 119, 122, 189, 194, 206, 251, 262, 269, 273, 274, 316, 323, 351, 355, 356, 364, 365.
BATAILLE Georges, pp. 42, 169, 257.
BAUDELAIRE Charles, pp.59, 64 à 66, 107, 316.
BAUDRY Jean-Louis, p. 55.
BAYARD Hippolyte, pp. 62, 79.
BAZIN André, pp. 83, 85, 119, 181, 274, 357.
BELLOUR Raymond, pp. 137, 282.
BELTING Hans, p. 74.
BENJAMIN Walter, pp. 7, 31, 40, 87, 118, 191, 208, 212, 255, 338.
BERNADAC Marie-Laure, pp. 42, 45.
BLANCHOT Maurice, pp. 12, 261, 355, 366.
BOLTANSKI Christian, pp. 116, 224, 354.
BONHOMME Pierre, p. 315.
BOURRIAUD Nicolas, p. 165.
BRANCUSI Constantin, pp. 90 à 92, 310, 311.

CABANNE Pierre, p. 347.
CALLE Sophie, p. 337.
CARTIER-BRESSON Henri, pp. 110 à 112, 114, 166
CASSIN Barbara, p. 4.
CHATEAU Dominique, pp. 25, 371, 372.
CHÉROUX Clément, pp. 169, 171 à 173, 313 à 315, 328.
CIGOLI Lodovico, p. 40.
CLAIR Jean, pp. 48, 187, 205 à 209, 211, 346.
COHEN Jacques, pp. 25, 366.
COMPAGNON Antoine, pp. 64 à 66, 169, 316.
CONTE Richard, pp. 25, 302, 307, 312, 368.
COUCHOT Edmond, pp.33, 147, 269, 271, 273, 276, 277, 283 à 285, 363.
CRONENBERG David, p. 181.
CUECO Henri, p. 13.

DAGUERRE Louis, pp. 61, 62, 79 à 81, 168, 259.
DAMISCH Hubert, pp. 44, 46 à 48, 245.
DAVID Christian, p. 51.
DANTO Arthur, p. 340.
DARLING David, p. 225.

DELEUZE Gilles, p. 262.
DE MÈREDIEU Florence, pp. 11, 67, 283,
DIDI-HUBERMAN Georges, pp. 7 à 9, 12, 18, 42, 44, 45, 59, 74, 123 à 126, 177, 178, 190, 191, 197 à 199, 201 à205, 317, 318, 320, 321, 323, 345, 346 ; 359, 368.
DIEU, pp. 8, 48, 54, 55, 66, 70 à 74, 87, 310.
DUBOIS Philippe, pp. 42, 46, 49, 50, 57, 63, 107, 118, 119, 121, 124, 137, 141 à 143, 164, 194, 216, 219, 220, 253.
DUCHAMP Marcel, pp. 10, 11, 48, 92, 122, 159, 171, 197 à 199, 203, 205, 207 à 211, 216, 226, 245, 246, 256, 273, 305, 306, 311, 338 à340, 342 à 351, 353, 356.
DUGUET Anne-Marie, pp. 137, 138, 185, 187, 267.

ECO Umberto, pp. 5 à 7, 304 à 307, 312, 372.

FARGIER Jean-Paul, p. 285.
FLEIG Alain, p. 172.
FLUSSER Vilèm, pp. 293 à 298, 300.
FOUCAULT Michel, p. 39.
FRANK Robert, p. 171.
FREUD Sigmund, pp. 14, 55, 247.
FRIZOT Michel, pp. 77, 86, 88, 125, 176, 289, 310.

GALASSI Peter, pp. 61, 63, 77.
GAUTHIER Michel, p. 180.
GIACOMETTI Alberto, pp. 13, 15, 110, 111, 201, 329, 360 à 362.
GIACOMETTI Diego, p. 360.
GLEICK James, P. 230.
GOMBRICH Ernst H, pp. 42, 46, 100.
GONZALEZ-TORRES Felix, p. 188.
GRANDRIEUX Philippe, p. 237.
GRIMAL Pierre, p. 56.
GUNNING Tom, p. 275.
GUNTHERT André, pp. 32 à 34, 80 à 82, 134, 195, 196, 271 à 273, 275. 285, 301.

HADOT Pierre, p. 55.
HEIDEGGER Martin, p. 334.
HERZ Rudolf, p. 326.
HILLAIRE Norbert, pp. 269, 363.
HITCHCOCK Alfred, pp. 132, 253.
HOLBEIN Hans le jeune, pp. 239, 240.
HOLMES Oliver Wendell, p. 68.

JABÈS Edmond, p. 13.
JAFFELIN Jacques, p. 230.
JANIN Jules, p. 80.
JANKÉLÉVITCH Vladimir, p. 365.
JÉSUS CHRIST, pp. 70, 72, 192, 354.
JIMENEZ Marc, pp. 94, 146, 292.
JOUANNAIS Jean-Yves, p. 365.
JOYCE James, p. 9, 330.

KLEIN Yves, pp. 200, 336, 338, 339.
KOSUTH Joseph , pp. 113, 350.
KRAUSS Rosalind, pp. 11, 32, 44, 48, 54, 66, 77, 83, 107, 118, 122, 123, 137, 194, 195, 197, 209 à 211, 272, 273, 343 à 350.
KUNTZEL Thierry, pp. 259, 267.

LANCRI Jean, p. 25.
LANZMANN Claude, pp. 312, 323.
LARTIGUE Jacques Henri, pp. 87 à 90, 313 à 316, 356, 357.
LE BOT Marc, p. 29.
LENAIN Thierry, pp. 60, 79, 154, 155, 157, 158, 222, 239.

LÉVY-BLOND Jean-Marc, pp. 195, 272.
LÉVY Pierre, p. 284.
LORD James, pp. 13, 360 à 362.
LUCRÈCE, pp. 195, 272.
LYNCH David, p. 287.
LYOTARD Jean-François, p. 170.

MAHOMET, p. 73.
MARKER Chris, p. 86.
MERLEAU-PONTY Maurice, p. 7, 14, 25, 109, 187, 188, 320, 373.
METZ Christian, p. 55.
MICHAUD Philippe-Alain, pp. 146, 147, 212 à 216.
MICHAUD Yves, pp. 12, 82, 83, 108, 269, 270.
MICHAUX Henri, p. 277.
MILLET Catherine, pp. 221, 237.
MOLLET-VIÉVILLE Ghislain, pp. 177, 178, 350.
MONDZAIN Marie-José, pp. 70 à 73, 75, 151, 190, 298, 323, 335, 341.

NADAR (Félix Tournachon, dit) , pp. 65 à 67, 75, 122.
NANCY Jean-Luc, pp. 94, 105, 106, 174.
NAUMANN Francis M., pp. 226, 330, 339, 342, 348, 349, 368.
NIÉPCE Nicéphore, pp. 61, 62, 79.
NOÉ Gaspar, p. 132.

ORLAC Dimitry, p. 369.
OPALKA Roman, pp. 241, 242.
OVIDE, pp. 54, 57, 58.

PAÏNI Dominique, pp. 250, 257, 258, 260.
PARFAIT Françoise, pp. 137, 139, 140, 212, 283.
PARMIGGIANI Claudio, pp. 16 à 20, 151, 152, 328 à 333, 336, 342, 345, 356.
PAZ Octavio, p. 15.
PEIRCE Charles Sanders, pp. 12, 32 à 34, 47, 83, 107, 118, 193, 194, 210, 228, 273 à 275, 343, 351.
PERCEBOIS Hervé, p. 335.
PHILOSTRATE, pp. 56 à 58, 317.
PICASSO Pablo, pp. 302, 318, 347.
PIERRE ET GILLES, pp. 114, 161.
PLANCHE Gustave, pp. 65, 203.
PLATON, 6, 24, 39, 57, 108, 109, 271, 283.
PLINE l'ancien, 42 à 46, 48 à 50, 52, 53, 63, 125, 317, 345.
PONGE Francis, p. 15.
PROUST Marcel, pp. 97, 219, 365.

QUINN John, p. 30.

RAINER Arnulf, pp. 28, 29.
RAY Man, pp. 170, 285, 293, 310, 311, 314, 343, 344, 348.
REINHARDT Ad, p. 178.
RIFKIN Jeremy, p. 296.
RIOUT Denys, pp. 159, 336 à 340.
ROCHE Denis, p. 164.
ROBIN Marie-Monique, pp. 111, 112, 315.
RODIN Auguste, pp. 91, 125, 203.
RONDEPIERRE Éric, pp. 60, 79, 100, 153 à 160, 162, 163, 165, 166, 176, 191, 221, 222, 237 à 240.
ROSSET Clément, pp. 24, 94 à 97, 99, 115, 188, 358, 367.
ROUILLÉ André, pp. 33, 65, 80, 170.
ROUSSEAU Jean-Jacques, p. 50.
ROUVERET Agnès, pp. 43, 317.
RYBCZYNSKI Zbigniew, pp. 139, 143.

SAGNE Jean, p. 119.
SARTRE Jean-Paul, pp. 98 à 101, 188, 320.
SCHAEFFER Jean-Marie, pp. 83, 285.
SCHNEIDER Pierre, p. 310
SCHULZE Johann Heinrich, p. 61.
SFEZ Lucien, p.182.
SHERMAN Cindy, pp. 353, 354, 356.
SIMONDON Gilbert, pp. 292, 293.
SMITHSON Robert, pp. 228, 231 à 234.
SNOW Michael, pp. 218, 219, 221, 225.
SOULAGES Pierre, p. 308.
SOULAGES François, pp. 10, 78, 99, 362, 364.
SONTAG Susan, p. 83.
SORIN Pierrick, p. 223.
SOURIAU Anne, p. 28.
STEINBERG Leo, p. 228.
SUQUET Jean, pp. 10, 373.

TALBOT Henry Fox, pp. 62, 79.
TIRAVANIJA Rirkrit, pp. 339, 340.
TOURNIER Michel, pp. 68, 69.

VAN EYCK Jan, p. 359.
VAN ROOJEN Pepin, p. 173.
VAN SANT Gus, pp. 251, 252.
VASARI Giorgio, pp. 42, 48, 63, 202, 305.
VEILHAN Xavier, pp. 106, 180.
VIATTE Françoise, pp. 243, 247, 305.
VIDAL Léon, p. 83.
VIOLA Bill, pp. 143, 144.
VIRILIO Paul, p. 301.

WACHOWSKI Andy et Larry, p. 24.
WAJCMAN Gérard, pp. 321, 323.
WARHOL Andy, pp. 216, 227, 228, 243, 246, 328.

ZOLA Émile, pp. 80, 107.

INDEX DES NOTIONS COMMENTÉES

ANTHROPOMORPHISME : « *Die*, l'anthropomorphisme d'un cube », p. 177. Didi-Huberman développe l'idée que *Die*, oeuvre de Tony Smith, un cube noir de 183 cm de côté, malgré sa forme géométrique, est anthropomorphe. Nous prolongeons cette idée à travers d'autres références de l'art minimal et conceptuel, pour l'étendre ensuite au corpus d'oeuvres de référence. Il y aurait un anthropomorphisme à l'oeuvre dans toute oeuvre, ce point est développé dans le chapitre P2 C1 B/ Corps et images de corps, pp. 177 à 190.
p. 177, 329.

CORPS : « Une image de corps est-elle une simple image ? », p. 4. Le terme de "corps" est parfois mis pour "image du corps" ou "apparence du corps". Ce n'est pas un abus de langage ou un raccourci usuel dans la description des oeuvres, mais plutôt de façon consciente et revendiquée une extension du corps, métaphorique, par et dans son image ou ses représentations. En d'autres termes, le corps est contenu d'une certaine façon dans son image par le biais de sa trace plus que de sa forme, par métaphore ou métonymie, mon travail jouant sur cette dualité entre icone et indice. Nous nous en expliquons au chapitre P2 C1 B/ Corps et images de corps, pp. 177 à 190.
pp. 3à5, 7, 8, 10, 13 à 15, 20 à 23, 26, 27, 30, 33 à 36, 47, 49, 54, 55, 58, 60, 63, 67 à 69, 72, 85, 88, 91, 96, 108, 119, 138, 143, 151 à 153, 157 à 160, 164, 176 à 181, 183, 185 à 190, 192, 193, 195, 200, 207, 219, 223, 224, 236, 237, 239, 244 à 247, 257 à 259, 267 à 269, 284, 285, 287, 291, 314, 315, 322, 327, 329, 330, 332 à 335, 340, 341, 347, 348, 351 à 359, 364, 369.

CORPORÉITÉ : « La corporéité selon Merleau-Ponty », p. 187. La lecture de Maurice Merleau-Ponty, nous conduit à entendre par *corporéité* le rapport corporel au monde et à l'autre, qu'il soit celui de l'existence banale et quotidienne dans son aspect le plus trivial, ou le rapport artistique au réel, aux objets du monde, à autrui. Ce rapport est *phénoménologique*, médiatisé par les sens et une approche subjective dans ce texte. Dans le cadre artistique et précisément celui du corpus arrêté ici, cette corporéité imprime sa marque dans l'œuvre : l'œuvre sur le corps est avant tout une œuvre corporelle. Par les procédures de contact, cette œuvre garde la trace du corps. Par extension toute oeuvre a une forme de corporéité.
pp. 7, 9, 58, 94, 97, 179, 182, 187, 188, 217, 265, 320, 367.

DÉFIGURATION OU DÉ-FIGURATION : « Ces figurations du corps sont-elles seulement celles de sa défiguration ? », p. 4. La notion de défiguration n'est pas entendue dans l'acception de Freud et de la psychanalyse, comme opération qui permet le passage de l'inconscient à la consience, mais littéralement, au sens plastique. Une figuration (voir figuration) est une image du corps ainsi figuré, présentant des écarts, que les processus dans mes oeuvres vont accentuer. Il se produit une mise à mal de la figuration, une défiguration iconique et plastique et une dé-figuration comme opération poïétique.
pp. 5, 10, 21, 23, 26, 103, 119, 133, 153, 160, 162, 163, 165, 167, 168, 236, 239, 261, 265, 282, 326, 351, 352, 359, 364, 369, 370, 371.

DIALECTIQUE : « Le troisième aspect déjà pressenti dans l'énoncé du parcours à venir est l'approche dialectique », p. 8. Nous nous approprions cette notion et utilisons ce terme dans le sens que Georges Didi-Huberman lui donne dans ses oeuvres et sa pensée : une approche faisant jouer les contraires qui instaure une dynamique et ne fige pas les sens des oeuvres.
pp. 4, 8, 9, 10, 12, 20, 32, 67, 106, 123, 124, 126 à 129, 172, 177, 187, 191, 198, 199, 205, 217, 219, 230, 232, 274, 303, 332, 334, 353, 359, 367, 371.

ENTROPIE: « Lorsque cette perte initiale est ainsi remise en œuvre, en surenchère ou en abyme, elle peut alors se dénommer entropie. », p. 4. Cette notion, issue de la thermodynamique, utilisée également dans les théories de la communication, signifie une perte exponentielle, qualifiée soit de désordre, soit de retour à l'équilibre, en tout cas une indifférenciation. Convoquée dans d'autres champs, notamment par Claude Lévi-Strauss dans celui de l'anthropologie, la notion sera ici déplacée vers l'artistique. Nous ll'utilisons pour nommer le processus d'épuisement de la figuration, parvenue ainsi à un point d'irréversibilité où elle disparaît. Robert Smithson s'est emparé de cette notion dans des modalités très différentes, nous l'abordons.
pp.3 à 5, 15, 21, 30, 37, 41, 149, 218, 221, 222, 228 à234, 238, 240, 241, 244, 250, 255, 256, 262, 276, 278, 281, 291, 297, 300, 328, 351, 352, 359, 364, 369, 370, 371.

FIGURATION : « Ainsi, quand la figuration du corps s'évanouit, qu'est-ce qui apparaît dans cette image où le corps disparaît ? », p. 10. Il faut entendre par figuration la représentation d'un corps. La tension entre le corps comme *spectrum* au sens de Barthes et ses images est interrogée tout au long du texte. Lorsque cette figuration est mise à mal, c'est une atteinte métaphorique au corps lui-même (voir corps). **FIGURE** : « Quand cette image qui figure le corps est défigurée (...) », p. 4. Ce terme signifie parfois un corps humain représenté, parfois une forme qui se dessine, au sens figuré ; parfois c'est le verbe *figurer* qui pourrait être remplacé par "mettre en formes" ou "rendre visible" (ex "Opalka figure donc le temps (...)") Globalement, il signifie "forme", et le plus souvent forme humaine. Il peut recouvrir des formes plastiques ou celles du discours.
pp. 3 à 8, 10, 15, 21 à 23, 25 à30, 36, 37, 39 à 41, 46, 47, 51, 63, 67, 71, 74, 75, 76, 80 à 82, 100, 101, 124, 127à 129, 131 à 134, 138, 148, 149, 152, 153, 156 à 158, 160, 162 à 166, 176, 180, 189, 191, 195, 207, 208, 217, 220, 223, 225, 234 à 240, 244, 246, 247, 256, 258, 261, 264 à 268, 279, 281, 282, 290, 291, 299, 300, 302, 310, 318, 322, 324 à 328, 351 à 355, 359, 369 à 371, 373.

FILM : « la notion de film, par exemple, sera utilisé bien que ne signifiant pas dans ce contexte un support de celluloïd enroulé en bobine. », p. 130. Nous emploierons ce terme générique pour désigner les formes artistiques composées grâce à des images « mobiles », terme usité quoiqu'impropre, qu'elles soient relatives à mon travail ou aux oeuvres du champ artistique auquel le texte se réfère. Nous élucidons la notion de « vidéo » (voir vidéo) d'une part, celle de cinéma est plus clairement constituée. Mon travail ne s'inscrit pas dans une recherche de spécificité du medium vidéo, d'une part. D'autre part, cette notion de vidéo est fluctuante et aujourd'hui obsolète d'une certaine façon. Aussi, le terme « film », plus générique, désigne un montage se déroulant dans le temps, plus qu'une spécificité technique.
pp. 12, 16, 17, 19, 33, 55, 56, 59, 60, 78, 86, 94, 104, 130 à 134, 139, 140, 148, 154 à 160, 166, 173, 179 à 181, 196, 200, 208, 213, 214, 216 à218, 221 à 228, 234 à237, 240, 241, 243 à 255, 257, 259, 260 à 262, 264 à 267, 269, 271, 274, 276, 278, 280 à 282, 284 à 290, 297, 299, 309, 312, 315, 321, 351 à 353, 356, 359, 364.

ICÔNE : Sens 1 : « De quoi une dernière image de ces rephotographies est-elle encore l'icône ? », p. 4. Ce terme est pris au sens de Charles Sanders Peirce qui distingue trois sortes de *signifiants*, ou catégories de *signes* : l'icône, l'indice et le symbole. L'icône entretient une relation d'analogie avec le référent (signe de la continuité), l''indice, une relation physique (signe de la contiguïté), et le symbole, une relation conventionnelle (signe de la séparation). ICONIQUE : « Chaque opération modifie la teneur iconique de ces images (…) » p. 290. L'adjectif est utilisé dans la même acception pour parler des qualités mimétiques ou plus simplement des formes figuratives (par opposition à plastique, les moyens) d'une image:
Sens 2 : « Ces deux modes d'existence divergents sont superposables à ceux de l'icône et de l'idole ; revisitant les interdits elle [Marie-José Mondzain] montre que les iconoclastes étaient en fait *idoloclastes*. », p. 71. Icône signifie ici une peinture religieuse sur bois, dans l'Église de rite chrétien oriental.
pp. 27, 32, 34, 51, 71, 72, 75, 107, 108, 194, 216, 228, 268, 269, 302, 310, 315, 323, 353, 369.
VERA ICONA pp. 70, 75. p. ICONOCLASME, p. 162. ICONOCLASTE : 29, 71, 73, 289, 321, 323, 324.

IDENTIFICATION (DU SUJET) : « (…) ces photographies maintiennent l'identification jusqu'au bout. », p. 29. Par *identifier le sujet* (voir sujet) il faut entendre le reconnaître et, par exemple, pouvoir le nommer (c'est un personnage féminin, un buste, un dos…). La limite de cette reconnaissance est aussi la limite de la figuration, et le jeu avec cette limite est présent à un moment donné dans tout mon travail, par indifférenciation forme-fond, ou par le très gros plan, ou la superposition des formes…).
p. 29, 30, 55, 62, 180, 267.

INACHEVABLE : « Une *triple esthétique de la photographicité* peut alors être mise en chantier : celle de l'irréversible ou de la perte, celle de l'inachevable ou du reste, et celle de l'articulation de l'irréversible et de l'inachevable ou de la perte et du reste (…). », p. 362. François Soulages cité ici identifie ces pôles dans son ouvrage *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998, nous nous appuierons sur celui-ci pour l'étendre à différents aspects de mon travail quant aux possibilités techniques, mais aussi dans la recherche théorique. Cette notion ne se confond pas avec celle d'inachevé ; est inachevable non ce qui n'est pas achevé mais ce qui est non achevable. Le facteur principal de cet inachevable réside dans les potentialités numériques, au sens cardinal, immenses : il est impossible d'en épuiser les probabilités. Mais l'inachevable réside aussi dans les multiples formes de la présentation des œuvres. Nous qualifions aussi d'inachevable le travail acharné de Giacometti dans la réalisation, notamment, du portrait de James Lord que nous rapportons ici.
pp. 10, 11, 359, 360, 362 à 365, 372, 373.

INDEX (Ang.) **INDICE, INDICIEL** :
Sens 1 : « [L'image] est-elle un indice de corps, le corps lui-même ? », p. 4. Même référence que l'icône, au sens de Peirce, le plus souvent dans ce texte : trace (ex. l'empreinte), mais aussi cause d'un signe (ex. la fumée pour le feu).
Sens 2 : « Dans les investigations de police scientifique, la moindre trace d'un passage est relevée et signifiante », p. 192. Au sens policier de preuve, trace indubitable et identitaire.
pp.10, 12, 32 à 34, 36, 45 à 49, 51, 54 à 56, 66, 73, 102, 104, 105, 107, 108, 122, 124, 128, 134, 151, 153, 155, 157 à 159, 167, 182, 189 à 198, 200, 201, 203 à 205, 208 à 311, 216, 217, 224, 225, 233, 236, 253, 270, 272 à 275, 289, 300, 313, 321, 326, 329, 335, 336, 338, 342 à 347, 349 à 359, 369, 371, 373.

INTENTION : « (…) ce qui dépasse l'intention de l'artiste, l'intrusion de l'aléa, sorte d'autopoïèse de l'œuvre. », p. 19. L'intention de l'artiste est une notion examinée à l'aune de la triple polarité qu'Umberto Eco aborde dans plusieurs ouvrages, celle de l'auteur, de l'oeuvre et du lecteur, que nous transposons ici au spectateur. Mais nous cherchons aussi à comprendre l'intention qui préside à l'acte de photographier, dans la vie ordinaire (p. 79 et sq).
pp. 19, 23, 27, 63, 64, 77 à 81, 83, 92, 93, 96, 98, 100, 108, 114, 115, 123, 124, 129, 160, 162, 164, 170, 175, 202, 206, 227, 238, 245, 248, 256, 268, 292, 294, 296, 297, 300, 303 à 309, 311, 312, 318, 339, 371, 372.

IMAGE : « Une image de corps est-elle une simple image ? », p. 4. La notion d'image est d'abord prise au sens étymologique, calquée sur le latin *imago*, mais aussi ayant en grec de multiples occurrences : *eikôn*, *phantasma*, *eidôlon*. Outre l'usage du même terme, qu'il s'agisse d'image matérielle ou d'image mentale que nous abordons, le terme image sera surtout utilisé dans une acception large de représentation du réel (voir réel), qu'elle soit par une procédure d'enregistrement ou non. Il aurait été plus juste de dire les images, ou plutôt, *des* images, pour ménager l'approche singulière nécessaire à chacune d'elles. Nous conserverons pourtant le terme *image*, pour la commodité de l'écriture, et il faudra comprendre ce terme comme un singulier pluriel.
PRESQUE TOUTES LES PAGES.

IRRÉVERSIBLE: « Cet ensemble possède une chronologie irréversible. », p. 30. Cette notion est à la fois prise au sens premier (impossible d'en renverser l'ordre, définitif) et, partant de ce sens concret, en découle un sens plus métaphorique, dramatique, eu égard à ses applications, notamment concernant les déperditions sur l'image du corps. Couper dans un *continuum* temporel est également un trait inhérent à la prise de vue, relevé par François Soulages, qu'il articule à l'inachevable du négatif, et aujourd'hui, du numérique.
pp. 10, 30, 54, 132, 133, 149, 218, 231, 233, 237, 262, 286, 287, 362, 364.

MODERNITÉ : « Elle est un symbole absolu de la modernité. », p. 315. Cette notion est relative à la période et aux préoccupations de la fin du XIXème et tout début XXème, et non la période dite « moderne » de l'art, de 1914 aux années 60. Nous nous appuyons sur les paradoxes de la modernité relevés par Antoine Compagnon.
pp. 63, 64, 120, 121, 129, 137, 170, 313, 315, 316.

NUMÉRIQUE : « Le caractère numérique de mes images sera interrogé dans ses paradoxes (…) », p. 124. Au sens informatique, synonyme de digital, relatif à un encodage binaire à l'aide de 0 et 1. Edmond Couchot définit l'image numérique comme « Image-matrice, quand on la définit dans sa morpho-génèse, image-réseau, quand on la définit dans son mode de distribution, elle contient une infinité potentielle d'autres images. C'est une image à la puissance image. ». Le numérique est un changement dans le mode d'archivage et de manipulation des images enregistrées. Toutefois la formation d'une telle image se fait, comme dans les systèmes analogiques précédents, au moyen d'une optique qui laisse passer des rayons de lumière. Et nous nous attachons à ce qui relève de la continuité plus que de la rupture avec la longue histoire des images.
pp. 3, 4, 7, 20, 21, 24, 26, 27, 31 à 34, 36, 37, 76, 87, 118, 122, 127 à 130, 134 à 136, 139, 142 à154, 147 à149, 153, 163, 165, 166, 173, 175, 185, 186, 195 à 197, 201, 214, 224, 235, 238, 242, 251, 256, 262, 263, 265, 268, 269, 271 à 273, 275, 277 à 280, 282, 283, 285, 288, 291, 300, 306, 308, 351, 353, 358, 360, 362, 363, 364, 370.

PARADIGME : « La perte comme paradigme », dans le titre. « *À l'origine, la perte (paradigme théorique)* », titre de la première partie, annoncée p. 39. « La photographie sera donc un paradigme aussi bien procédural que théorique », p. 36. « *Authorization*, 1969, constituera le paradigme de ce chapitre qui s'intéresse, après la procédure, au deuxième temps poïétique de mon travail, le processus. », p. 218. Comme on le voit, nous utilisons ce terme à différents niveaux du texte, mais il faut le comprendre comme une image, une notion, une oeuvre métaphorique parfois, ou encore une allégorie d'un aspect développé dans les lignes suivantes. Généralement il est convoqué avant un développement. Georgio Agamben en donne une définition ouverte qui convient à cet usage : « Le paradigme est un cas singulier qui n'est isolé du contexte dont il fait partie que dans la mesure où, en présentant sa propre singularité, il rend intelligible un nouvel ensemble dont il constitue lui-même l'homogénéité. », p. 129.
pp. 10, 30, 36, 39 à 41, 44, 59, 61, 62, 72, 75, 76, 78, 80, 95, 108, 110, 122, 127, 129, 139, 147, 148, 171, 177, 214, 215, 218, 334, 367, 369.

PROCÉDURES : « Entre procédures indicielles en surenchère et mise à mal iconique, une dialectique s'instaure. », p. 10. Il faut entendre par procédure (ou procédé) l'enregistrement photo ou vidéo, dans le cadre de mon travail. C'est souvent le premier temps du *faire* dans les vidéos et certaines séries de photographies. Ces procédures d'enregistrement varient selon les appareils utilisés, nombreux. Mais elles instaurent toutes une perte première, exacerbée ensuite dans les processus.
pp. 3 à 5, 10, 19, 23, 31, 41, 46, 48, 53, 81, 122, 123, 125, 126, 129, 134, 149, 153, 189, 191, 192, 196 à 201, 203, 204, 209, 211, 216 à 219, 221, 236, 242, 252, 262, 273, 292, 300, 311, 342, 346, 353, 357, 360, 369, 370.

PROCESSUS : « car les procédures instaurant la perte augmentent leur action dans les processus. », p. 4. Les processus signifient la durée et les étapes de l'élaboration de l'oeuvre. Ils se déroulent sur une temporalité variable, mais toujours présente, que ce soit pour les enregistrements en abîme ou les traitements dans les logiciels : montage, surenchère (voir surmédiatisation). Ceux-ci accentuent la perte initiale saisie dans les procédures pour en exacerber les conséquences jusqu'à la dé-figuration.
pp. 3 à 5, 11, 18 à 23, 26 à31, 35 à 37, 41, 48, 50, 52, 58, 64, 69, 70, 82, 90 à 92, 101, 111, 116, 118, 120, 123, 125, 133, 134, 141, 149, 153, 171, 174, 177, 180, 195, 199, 200, 204, 205, 208, 217, 218, 220, 221, 222, 225, 230, 231, 233 à 239, 240, 242, 246, 248, 255, 262, 265, 267, 268, 270, 272, 274, 275, 281, 285, 290, 300, 305, 307, 309, 312, 318, 319, 325, 327, 359, 360, 368 à 372.

RECHERCHE(S): « C'est pourquoi, après avoir convoqué une œuvre inaugurale de ces recherches, nous nous placerons dans une première partie sur le plan théorique, celui de l'auteur à partir duquel la pratique prend place. », p. 4. Ce terme condense la posture artistique qui est la mienne mais tout aussi bien celle d'autrui, à laquelle je suis réceptive, et qui tient globalement d'un mélange d'expérimentation heuristique, d'anticipation, de tri et de déclinaisons des découvertes, de moments de systématisation… J'y associe l'importance des processus. La figure métaphorique de la marche en traduit le double mouvement moteur et instable qui permet d'avancer tout en se décentrant. La recherche associe le théorique au plastique.
pp. 6 à8, 14, 15, 17, 21, 31, 36, 40, 77, 78, 129, 135, 137, 141, 147 à 149, 153 à 156, 159, 160, 168, 169, 174, 177, 184, 185, 198, 202, 207, 208, 219, 243, 278, 290, 291, 299, 310, 311, 335, 336, 338, 354, 361, 365 à 372.

RÉFÉRENT : « Nous aurons à interroger ce rapport de l'enregistrement avec son référent. », p. 12. Ce terme est utilisé dans le cadre d'enregistrements sur le réel sous formes d'images, dans un sens non spécifique à la sémiologie qui distingue signifié et signifiant dans le contexte du langage. Toutefois la photographie est aussi envisagée, après Rosalind Krauss et Charles Sanders Peirce, comme un signe triple, à valeur iconique, indicielle et aussi symbolique pour une part. On comprendra le terme comme le corps, le paysage réels photographiés ou filmés, selon l'acception de Roland Barthes : *La photographie emporte toujours son référent avec elle*.
pp. 12, 20, 22 à 30, 32, 33, 36, 37, 43, 57, 62, 64, 66, 68, 70, 75, 78 à 80, 93, 94, 102, 106, 107, 110, 114 à 117, 126 à 128, 134, 147, 148, 151, 158, 165, 177, 179, 183, 189, 196, 210, 217, 219, 221, 225, 228, 257, 260, 266, 269, 272, 275, 287, 290, 293, 316, 325, 332, 346, 350, 351, 353, 370.

RÉCURRENCE : « La deuxième partie déroulera donc une seconde hypothèse qui élucide la récurrence de ces déperditions », p. 5. La récurrence est un trait important de ma pratique plastique, mais aussi de l'approche théorique développée dans ce texte. C'est la reprise de la même image ou du même plan, de la même séquence, toujours autre, cependant. C'est aussi la relecture d'un aspect interrogé sous un certain angle d'abord, sous un autre ensuite. Appliquée à l'écriture et au théorique, elle peut aussi impliquer "revenir sur".
pp. 5, 7 à 10, 88, 140, 207, 216, 222, 224 à 226, 241 à 243, 247, 248, 281, 331, 343, 346, 351, 355, 365, 367, 369 à 371, 373.

RÉEL : « Lorsqu'il s'agit d'un enregistrement photo ou vidéo, qu'emporte-t-elle du réel sur lequel elle est saisie ? », p. 4. Ou « (…) rapport entre le sujet réel et son image », p. 23. Comme adjectif, il qualifie le référent ; comme nom, il signifie globalement le monde tangible dans lequel nous évoluons, qu'il soit chose ou phénomène. Nous nous appuyons sur la pensée de Clément Rosset pour qui le réel advient de manière paradoxale, à la fois précise et quelconque. Il souligne également la difficulté humaine à appréhender ce réel, ce que Jean-Luc Nancy nomme par ailleurs *l'approche*. L'acception du terme selon le point de vue de la psychanalyse n'entre pas dans ce propos. **RÉALITÉ** : « L'usage courant confond les deux termes réel / réalité, et c'est précisément dans cette optique que je souhaite me placer. », p. 24. Ce mot est utilisé comme exact synonyme du mot *réel*, Rosset utilise indifféremment les deux termes, réel ou réalité, nous faisons de même : « Rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité, d'accepter sans réserves l'impérieuse prérogative du réel. » (Rosset cité p. 24)
pp. 4, 10, 20, 23 à 25, 28, 32, 33, 46, 48, 52, 56 à 58, 66, 68 à 70, 78, 79, 81, 82, 93 à 100, 102, 103, 107, 108, 110, 113, 115, 116, 119, 120, 121, 125, 128, 129, 134, 148, 151, 189, 193 à 196, 198, 201, 202, 205, 207, 208, 258, 259, 260, 265, 268, 269, 274, 275, 283, 290, 309, 313, 312, 314, 316, 318, 323, 323, 338, 343, 344, 346 à 351, 358, 361, 367, 370.

SUJET: « la perte, l'entropie seraient les véritables sujets de la figuration, l'objet de la mise en œuvre plastique. », p. 5. Ici le terme signifie le but ou l'objet de la recherche. Mais il peut être entendu comme *spectrum* de l'image : « (…) rapport entre le sujet réel et son image », p. 23. Nous ne l'utilisons pas dans le sens que la psychanalyse peut lui donner.
pp. 3, 5, 14, 23, 26, 27, 29, 35, 36, 41, 42, 46, 47, 48, 62, 66, 68, 73, 84, 96, 98, 99, 103, 110 à 112, 117, 125, 126, 131, 145, 162, 168, 170, 171, 173, 174, 179, 186, 206, 211, 223, 224, 226, 230, 235, 236, 238, 239, 258, 273 à 275, 290, 293, 295, 299, 313, 353, 357, 358, 361, 370, 373.

SURMÉDIATISATION/surmédiatisé : « Le refilmage instaure un processus que j'appellerai *surmédiatisation*, et qui fera l'objet d'une première partie. », p. 123. Nous mettons sous ce vocable les procédés de surenchère ou en abyme : le sujet médiatisé est remédiatisé, surmédiatisé. Le corps pris en photo, projeté, puis rephotographié, refilmé, sur-projeté est, par ces procédés, mis à distance, éloigné et rapproché dans le même temps.
pp. 5, 8, 158, 221, 227, 228, 235.

SYMBOLE : Sens 1 : « En réduisant l'image à une forme générale et en la reproduisant sur tous les modes, il en fait un symbole, au sens de Peirce : un signe conventionnel (...) », p. 228. Troisième sorte de signe identifié par Peirce (voir indice et icône)
Sens 2 : « Elle est un symbole absolu de la modernité. », p. 315. Au sens de paradigme, ou étendard d'une notion, synonyme de générique, abstraction faite des caractères particuliers.
pp. 32, 58, 107, 108, 194, 210, 228, 293, 315, 326, 332, 334, 369.

TAUTOLOGIE : « Tout indice serait une tautologie (...) ? », p. 349. Une chose qui se signifie elle-même, au sens des oeuvres conceptuelles ou minimales (*what you see is what you see*).
pp. 8 à 10, 30, 66, 182, 211, 219, 349, 350.

TEMPS, TEMPORALITÉS : « Mais ce que la récurrence instaure aussi, c'est une pelote de différents temps entremêlés. », p. 248. Donnée inhérente à la vidéo, le temps est aussi l'objet de constructions complexes et entrelacées dans les montages : sont envisagés le temps de l'action enregistrée sur le réel fait l'objet de coupures. Le film comporte un temps diégétique, mais aussi la durée objective du montage. Enfin, celui que le spectateur accorde à l'œuvre, objectif et celui qu'il ressent, subjectif. Le temps ne fait pas l'objet d'un développement philosophique dans ce texte, mais il est examiné plutôt comme un cadre incontournable, et plus spécifiquement comme un matériau de l'oeuvre vidéo.
pp. 10, 18 à 21, 23, 29 à 31, 33, 35, 54, 56, 59, 84 à 86, 99, 102, 116 à 121, 123 à 127, 131, 132, 135, 136, 138, 140 à 142, 148, 149, 151, 153, 157, 158, 160, 163 à 166, 168, 180, 194, 195, 200, 204, 218 à 228, 231, 233 à 236, 239 à 247, 270, 273, 275, 276, 279 à282, 284 à 287, 290, 291, 293, 295, 296, 298, 300, 307, 316, 319, 320, 326, 335, 344, 356, 357, 363, 364, 367, 369, 370.

VIDÉO : « la notion de "vidéo" n'est pas tributaire d'un critère technique, mais d'un rapport à l'image. », p. 143. La notion de vidéo est examinée dans la première partie, dans des acceptions fluctuantes au fil du temps. Aujourd'hui, ce n'est plus une catégorie pertinente, cette notion est devenue quasi-obsolète quant à sa spécificité, puisque le cinéma, la télévision utilisent aussi des caméras numériques par exemple et qu'elle a hybridé les autres champs. Elle qualifie des images « en mouvement » comme une forme plastique, montrées dans un cadre artistique plutôt qu'elle ne se rapporte à une technique.
pp. 3, 4, 24, 36, 54, 55, 59, 75, 76, 78, 93, 103, 107, 127, 129, 130, 134 à 144, 146 à 148, 172, 182, 185, 186, 193, 195, 201, 211, 212, 214, 217, 218, 220, 221, 223 à 226, 235, 239, 240, 242, 244, 245, 247 à254, 256, 257, 260, 262, 264 à 267, 269, 277, 278, 281 à 288, 290, 296, 299, 300, 306, 333, 335, 351, 353, 358, 363, 364, 370.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

RÉFÉRENCES ARTISTIQUES ET ICONIQUES

1. Claudio Parmiggiani, *Sculpture d'ombre* (détail), Musée Fabre, Montpellier, 2002.
2. Capture d'écran après recherche d'images d'Arnulf Rainer sur le web.
3. Arnulf Rainer, *Christ de Fra Angelico*, stick d'huile, crayons, encres colorées sur photographie, 50x65 cm, 1985.
4. Tomographie par émission de positons, image provenant du site : http://www.cea.fr/le-cea
5. Lodovico Cigoli (1559 - 1613), *Études pour Narcisse à la fontaine et pour Diane*, non daté, Louvre.
6. Nicéphore Niépce, *Vue de la fenêtre*, *Le Gras,* 1826,
7. Nadar (Félix Tournachon, dit), *Portrait de Charles Baudelaire*, 1855, Musée d'Orsay.
8. Mahomet pixelisé dans un manuel, *Histoire Géographie*, niveau 5e, Editions Belin, sous la direction de Eric Chaudron et Rémy Knafou, 2005, p. 27.
9. Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840.
10. Constantin Brancusi, *Vue d'atelier*, vers 1923 et *La négresse blonde*, 1926.
11. Xavier Veilhan, *La plage 2000*, 287x2945 cm, 2000.
12. Henri Cartier-Bresson, *Giacometti*, photographie, 1961.
13. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, chaise, photographies, 1965, diverses occurrences de l'œuvre.
14. Gaspar Noé, *Irréversible*, long métrage, 98 mn, 2001, France.
15. Zbigniew Rybczynski, *Tango*, 8' 14'', 1980.
16. Bill Viola, *Surrender*, deux écrans plasma verticaux, 2001.
17. Claudio Parmiggiani, *Autoritratto come ombra*, 1979, Toile photographique, 65 x 48 cm
18. Éric Rondepierre, *Trentes étreintes*, 1997-1999.
19. Photomatons de la collection de Pierre et Gilles, 1968-1988.
20. Ernest James Bellocq, *Sans titre*, 1912.
21. Éric Rondepierre, *Au-dessus de tout soupçon (Above suspicion)*, tirage argentique sur aluminium, 80 x 120 cm , 1991, Série *Annonces* (1990-1991).
22. Robert Frank, *Bar à Gallup, New Mexico* (*in Les Américains*), 1955 (Art Institute, Chicago). Épreuve à la gélatine argentique, imprimée sous la supervision de l'artiste par Sidney Kaplan en 1977, 34,1 x 22,5 cm

23. Photographies non facturées, Jean-Marc Biry, sur http://www.chambreapart.org/BIRY/index.php?page=serie1
24. Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1991, affiches dans la ville, Atlanta.
25. Michael Snow, *Authorization*, 1969, Photographies instantanées en noir et blanc, ruban autoadhésif, miroir et métal; 56,6 x 44,5 cm.
26. Andy Warhol, *Sleep*, 1963.
27. Robert Smithson, *Partially buried woodshed*, 1970.
28. Robert Smithson, *Glue Pour*, 1969.
29. Hans Holbein le jeune, *Les ambassadeurs*, XVe, huile sur bois, National Gallery, Londres
30. Pinceaux n° 0 ayant appartenu à Roman Opalka, reproduite dans l'ouvrage Roman Opalka, *Opalka 1965/1 - ∞*, Paris, La Hune, 1992, p. 146.
31. Peter Campus, *Three Transitions*, 1973, 4' 53'', couleur, son.
32. Maître de la légende de Ste Barbe, *Légende de Sainte Barbe*, fin XVe, Huile sur panneau de chêne, 73,5 x 124,5 cm,Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.
33. Gus Van Sant, *Gerry*, long métrage, 1h 43, U.S.A., 2004.
34. Thierry Kuntzel, *Echolalia*, 1980, vidéo de 32', son, couleur.
35. Samuel Bianchini : *All Over,* Dispositif sur Internet, du 20 octobre 2009 au 30 mars 2010 sur le site internet du Jeu de Paume.
36. Pierre Soulages, *Peinture, 324 x 362 cm, 1985 (Polyptyque C)*, Huile sur toile, 3.240 x 3.625 m, Centre Pompidou
37. Jacques-Henri Lartigue, *L'auto déformée*, une Th. Schneider conduite par Maurice Croquet lors du grand prix Automobile Club de France, 1913 (Lartigue se trompe dans ses indications : 1912, une Delage).
38. Rudolf Herz, *Dachau Museumsbilder*, 1976-1996 (collection de l'artiste), Exposition et catalogue *Mémoire des camps*, 2001
39. Andy Warhol, *Self Portrait*, 1986, acrylique et encre sur toile, 274,3 x 274,3 cm.
40. Claudio Parmiggiani, *Terra*, 1988.
41. Marcel Duchamp, *Paysage fautif*, 1948.
42. Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1938
43. Marcel Duchamp, *Tirée à 4 épingles*, 1959 - Man Ray, *Marcel Duchamp en Rrose Sélavy*, 1924 - Man Ray, *Marcel Duchamp pour les obligations de la roulette de Monte-Carlo*, 1924 - *Marcel Duchamp, obligation de la roulette de Monte-Carlo*, 1924 - Marcel Duchamp (*Déchiravit pour Robert Lebel), Autoportrait de profil*, 1958 - Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, (détail).
44. Marcel Duchamp, Vue à travers la porte de l'installation *Étant donnés, 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966.
45. Jan Van Eyck, *Les époux Arnolfini (*détail), 1434, Huile sur panneau de bois, 81,9 x 59,5 cm.

46. Détails du portrait de James Lord peint par Alberto Giacometti, photographié par James Lord, états successifs des jours 1, 2, 10, 11,12 et 18 (état final), *in* James Lord, *Un portrait par Giacometti*, [1965], traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 2001.

47. Marcel Duchamp, *11 rue Larrey,* 1927.

IMAGES DU CORPUS PERSONNEL DANS LES PAGES ILLUSTRÉES

I – *ANTHROPIES*, 2002, photographies numériques, tirages et formats variables. Photographies couleurs rephotographiées à l'écran.

II – *AU LIEU,* 2005, photographie reçue par réseau GSM, présentée sous diaporama en boucle sans fin.

IIb –*AUX LIEUX*, 2011, photographies reçues par réseau GSM, tirages aluminium, formats variables.

III – *LAST PLAYS*, 2009, vidéo numérique diffusée en boucle sur moniteur TV écran plat basculé, 5' 08''.

IV – LAGS, 2010, Photographies numériques sur plexiglas, 7 caissons lumineux (partenariat avec Archizip®, Jacques Rival, architecte designer).

V – *X–S*, 2005, vidéo numérique diffusée sur smartphone, montage filmé à la *web–cam*, diffusé sur smartphone et refilmé à la *web–cam*, en boucle, couleur, son., 5' 22''.

VI – *VALSE*, 2002, montage DV, 7' 32", couleur, son.

VII – *SÉRIE(S) ILLIMITÉE(S)*, 2005, Trois montages vidéo–numériques projetés, diffusés en boucle, sans début ni fin.

VIII – *REPENTIRS*, 2005, vidéo numérique projetée, 5' 26'', en boucle, couleur.

IX – *PARTIR*, 2005, vidéo numérique projetée en boucle, 7' 30'', noir et blanc.

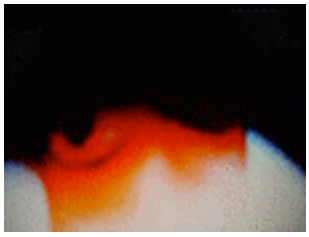
X – *ANALEPSES*, 2012, vidéo numérique projetée au sol en boucle, 5' 02'', couleur.

PARERGON : Collection de défigurations, photographies, nombre variable, présentation variable

ŒUVRES DU CORPUS PERSONNEL ASSOCIÉ À CETTE RECHERCHE

Certaines sont visibles sur https://sites.google.com/site/entropiesnumeriques/Home

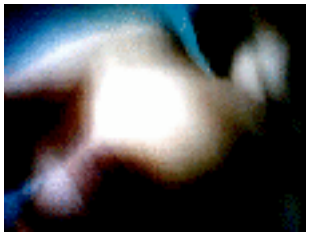
ANTHROPIES, photographies numériques, tirages et formats variables. Photographies rephotographiées à l'écran, 2002, nouvelle série en 2010.



VALSE, vidéo numérique, son, 7' 32''. Vidéo refilmée à l'écran, en boucle, 2002.



X-S, vidéo numérique diffusée sur smartphone. Montage filmé à la *web-cam*, diffusé sur smartphone et refilmé à la *web-cam*, en boucle, 2005.



REPENTIRS, vidéo numérique projetée, 5' 26'', en boucle, 2005.



AU LIEU, photographies numériques, tirages aluminium, formats variables. Images envoyées par réseau GSM, 2005.



SÉRIE(S) ILLIMITÉE(S), triple vidéo-projection, sans début ni fin, en boucle. Montage projeté et refilmé, série de trois, 2005.



PARTIR, vidéo numérique projetée, en boucle, 2005.



LAST PLAYS, vidéo numérique projetée, en boucle, 2009.



LAGS, photographies numériques, 7 caissons lumineux, 40x40x25 cm ® archizip (partenariat avec Jacques RIVAL). Images saisies sur écran de TV lors du bug du flux numérique, 2010.



ANALEPSES, vidéo numérique projetée, 5' 02'' en boucle, 2012.



TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 4

AMORCE 16

PARTIE UNE – L'AVERS DE LA FIGURE 38

CHAPITRE UN – À L'ORIGINE, LA PERTE : PARADIGME THÉORIQUE 39

A/ L'invention de l'art découle de la perte 41

B/ De quelques images originelles 61

CHAPITRE DEUX – L'IMAGE EN PERTE : PROCÉDÉS TECHNIQUES 77

A/ La photographie comme acte 78

B/ La photographie comme procédé 102

C/ La photographie comme paradigme 127

PARTIE DEUX – DANS LES FAILLES DE L'IMAGE 150

CHAPITRE UN – LA PERTE À L'IMAGE : PROCÉDURES HEURISTIQUES 153

A/ Figurations défigurées 153

B/ Corps et images de corps 177

C/ Logique d'indice 191

CHAPITRE DEUX – LA PERTE À L'ŒUVRE : PROCESSUS POÏÉTIQUES 218

A/ processus de *surmédiatisation* 221

B/ Entropie 229

C/ Stratégies temporelles 241

CHAPITRE TROIS – USAGES DÉFECTIFS DES TECHNOLOGIES NUMÉRIQUES : UNE POSTURE CRITIQUE 263

A/ Penser le numérique 264

B/ Paradoxes numériques 278

C/ Usages défectifs 289

PARTIE TROIS – AU REVERS DE LA PERTE 301

CHAPITRE UN – ENTRE DÉCISION ET DÉSAISISSEMENT : PROCÈS DIALECTIQUE 303

A/ Interroger l'intention 303

B/ Perte du contrôle 310

CHAPITRE DEUX – FACE AUX IMAGES : PROJECTIONS SUBJECTIVES 320

Investir l'image 320

CHAPITRE TROIS – LA PERTE COMME GAIN : PROSPECTIONS HERMÉNEUTIQUES 328

A/ Force paradoxale de l'œuvre précaire 328

B/ L'empreinte comme présence 342

C/ L'inachevable pour conclure 360

CONCLUSION 366

BIBLIOGRAPHIE 374

INDEX DES NOMS PROPRES 384

INDEX DES NOTIONS COMMENTÉES 388

TABLE DES ILLUSTRATIONS 395