

Colloque "*Media and Social Perceptions*"

Conseil International des Sciences Sociales

Université Candido Mendes, Rio de Janeiro, 18 - 20 Mars 1998

Thierry Lenain

Université Libre de Bruxelles

Un exemple de résistance aux médias de masse

sur la scène de l'art contemporain :

Eric Rondepierre et sa critique du regard cinématographique

La prolifération massive des images visuelles caractérise le monde contemporain tout autant que l'omniprésence des machines ou que la domination du naturel par l'artificiel. Un système de relations réciproques unit d'ailleurs ces différents phénomènes : le primat de l'artificiel et le règne des machines dépendent eux-mêmes d'une production d'images qu'ils favorisent en retour, au sein de l'immense bouillon de culture opérationnel des techniques quantitatives et des méthodes de gestion de l'information. La végétation prolifique des images ne se contente d'ailleurs pas d'envahir l'espace visuel avec une frénésie qui semble ne vouloir laisser aucune chance au vide (1). Elle s'insinue aussi au coeur des "choses mêmes" et préside presque toujours à leur existence. En témoignent notamment le rôle joué par l'imagerie dans les techniques de conception des produits de toutes sortes, ainsi que l'efficace conjuguée du marketing et de la publicité, qui institue ces choses produites comme autant d'images "en dur" ajustées a posteriori sur leurs propres modèles et représentations (2).

L'examen de cette emprise de l'image sur "le réel" est devenu un sujet d'investigation classique. Dans le sillage des travaux de Walter Benjamin, de Marshall Mac Luhan et de Guy Debord, Jean Baudrillard a livré des analyses particulièrement frappantes du phénomène de la "précession des simulacres". Nous vivons désormais, explique-t-il, dans un monde où l'image passe en position première et fait régresser le réel au rang de reflet; dans le même temps, ces simulacres perdent leur différence critique relativement au réel - et c'est pourquoi ce ne sont plus, à proprement parler, des "images". Le simulacre ne participe que d'une plate et hallucinante ressemblance à lui-même de ce réel perdu, dissous dans la mélasse immanente de ses doubles opérationnels et ainsi devenu "hyperréel" (3). Au-delà de cette définition spéculaire du règne des simulacres, Baudrillard constate encore que l'application des techniques quantitatives et la gestion économique des imageries appelle le développement

de différentes formes d'interactivité : au lieu du face-à-face classique entre l'image et son spectateur se déploient des systèmes de relations opérationnelles à double sens (qu'exemplifient notamment les hits parades, les jeux télévisuels et, plus récemment, la réalité virtuelle).

A l'horizon de cette interactivité s'annonce un double projet. On rêve de techniques qui permettraient la connexion directe d'émetteurs sur le cerveau du "spectateur" ou, à défaut, sur ses organes périphériques (le casque et la combinaison à réalité virtuelle en donnent un avant-goût); ainsi aimerait-on parvenir à résorber toute distance projective entre l'image et son récepteur. Dans la même veine, on appelle de ses vœux la mise au point d'imageries à "représentation intégrale" (4) où le "déficit iconique", qui définissait classiquement l'image par opposition à la réalité, se trouverait réduit au point que l'image deviendrait virtuellement indiscernable d'états de choses réels (5). Il est aisé de voir que ces trois projets - interactivité, contiguïté de l'émetteur et du récepteur, suppression du déficit iconique - constituent trois aspects indissociables d'un même phantasme.

L'inflation massive et la mutation qualitative de l'image devenant environnement interactif non-projectif ne sauraient évidemment rester sans incidence sur l'imaginaire considéré dans sa dimension anthropologique. Encore s'agit-il d'évaluer au mieux la portée des transformations qui en résultent, sans se laisser obnubiler par les aspects les plus spectaculaires de ce devenir, au mépris de sa complexité et de son épaisseur historique.

On pourrait se représenter le règne des images à la manière d'une sphère dont la structure se définit à la fois par ses relations externes et ses membrures internes. D'un côté, cette sphère se trouve en liaison intense avec l'univers des signes non-iconiques, de nature visuelle ou autre, qui nous bombardent quotidiennement eux aussi, avec une puissance de feu et selon des modes d'action tout à fait comparables; tous ces signes et images participent naturellement d'ensembles pragmatiques socialement organisés. D'autre part, l'iconosphère comporte en son sein différents domaines, de nombreuses scènes et une multitude de canaux interconnectés sur le mode du rhizome. Dans le vaste filet d'images et de signes opérationnels toujours plus serré qui court à travers la trame du monde s'opèrent des échanges incessants et des déplacements multilatéraux dont aucun schéma radicellaire ne saurait rendre compte (6).

Innombrables sont les exemples de cette économie des signes, dont l'intensité n'a cessé de croître au cours de ce siècle. Ainsi l'imagerie des affiches et des magazines d'une part, celle des arts plastiques de l'autre s'échangent-elles indéfiniment leurs formes et contenus selon des figures que l'on en finirait pas d'énumérer. La publicité puise ad libitum dans le répertoire du cinéma, qui lui emprunte en retour son tempo ultra-rapide, et tous deux se pillent mutuellement leurs cheptels de physionomies. Des réalisateurs de films d'auteur produisent volontiers (sans les signer) des spots publicitaires pour la télévision, tandis que des gens de publicité et autres techniciens de la communication participent activement à la promotion voire à la réalisation d'œuvres à caractère artistique; il leur arrive même de fournir aux artistes se voulant professionnels les armes d'auto-promotion censées leur permettre de survivre dans la "jungle de l'art" (7). Pour sa part, l'industrie des spectacles de masse ne cesse d'osciller entre la noblesse opératoire de l'"art" et la trivialité instrumentale des techniques de communication (8).

Les avancées technologiques poussent naturellement dans le sens d'un volume d'échanges inter-médiatiques le plus élevé possible. La digitalisation des images visuelles, en particulier, rend possible tous les transferts, mixages et migrations de signes à travers les aires mouvantes de l'iconsphère contemporaine. Cette mobilité plastique de la sphère des images détermine pour une large part sa puissance englobante et son pouvoir d'infiltration. Par dilatations et contractions incessantes, cette sphère se globalise et se particularise à tout moment. Son homogénéité opérationnelle, toujours plus efficiente à mesure que progressent les techniques informatiques, lui permet à la fois de s'étendre, de se différencier en son propre sein et d'aller s'insinuer jusque dans les recoins les plus reculés du "réel".

Mais entre les multiples régions de l'iconsphère ne s'opèrent pas seulement des échanges de contenus et de formes. Les différentes "scènes" qui la constituent se livrent aussi à un vaste jeu d'inter-représentation continue, où circulent des structures mythiques, des phantasmes collectifs et des formes symboliques. Pour ne prendre qu'un seul exemple, si les outils cybernétiques conditionnent fortement la production des images cinématographiques, en retour les cinéastes s'emparent très volontiers de la réalité virtuelle ou de l'Internet pour les traiter comme des thèmes tout à fait classiques; et les représentations dramatiques qu'ils nous en donnent contribuent à la structuration humaine de notre environnement technologique. Le cinéma met en scène ces médias de troisième génération qui l'ont englobé dans leur propre filet opérationnel, et ainsi participe-t-il à leur intégration au sein d'un horizon mythologique.

Enfin, l'iconsphère contemporaine est aussi le lieu d'une guerre des signes où se joue le devenir des cultures et des groupes sociaux. L'envahissement des images de masse sème aux quatre vents des stéréotypes performants issus d'une culture occidentale qui, avec la puissance économique de son côté, maîtrise largement les dispositifs émetteurs. Mais en retour, l'extension globale de l'iconsphère fournit des armes nouvelles à des groupes en souffrance. La vidéo est utilisée par certaines populations tribales d'Amazonie afin de communiquer entre elles. Un magazine brésilien d'apparition pourra contribuer à améliorer, sur un double plan symbolique et économique, le sort de ce groupe ethnique jusqu'ici dépourvu de moyens d'auto-représentation valorisante (9).

Naturellement, des actes d'appropriation de ce genre impliquent, sous un certain rapport, la consolidation du pouvoir d'un système global dont les centres de gravité se trouvent quasi toujours ailleurs. A d'autres égards toutefois, ces actes peuvent aussi faire localement la différence. Ce serait mal estimer le souci des populations tribales d'Amazonie qui se sont mises à la vidéo que de les considérer comme des promoteurs hallucinés de la société du spectacle. Sur un autre registre, l'anarchisme libertaire dont se revendiquent les cyber-punks renforce sans doute la domination du modèle techno-économique occidental dont procède l'Internet, mais il ouvre aussi des espaces pragmatiques sauvages et contrariants, où les moyens se prêtent à des fins imprévues (l'histoire même du réseau Internet depuis ses origines en témoigne par ailleurs). Le cours de ces chassés-croisés entre les renforcements et les résistances dont s'anime la sphère des signes reste donc ouvert, et l'indétermination des orientations dont se constitue le devenir global permet par conséquent aux désirs de circuler au sein de ce réseau opérationnel qui, il est vrai, ne laisse plus grand chose hors de lui.

Or, l'une des conditions primordiales de toute liberté concrète vis-à-vis des media de masse me paraît être l'existence de scènes aussi fortement différenciées que possible au

sein de l'iconosphère, et cela en dépit de son pouvoir homogénéisant. Parmi ces scènes compte l'univers de l'art, des galeries et des musées - et notamment le monde de l'art contemporain - où survit un mode de regard qui résiste à l'emprise de cette hyperréalité stigmatisée par Baudrillard.

Jusqu'en ses avancées les plus "aberrantes", l'art contemporain participe en effet à la survie locale de formes d'expérience imaginaire échappant au modèle de l'interactivité non-projective. La présentification sacralisante de l'objet exposé (quel qu'il puisse être, fût-ce éventuellement l'absence de tout objet déterminé), l'institution d'un espace réservé, l'interdit du toucher, la mise en oeuvre d'un rapport facial et personnel entre le spectateur et l'image, toutes ces formes archaïques définissent un "cadre d'expérience" spécifique doté d'un remarquable pouvoir de résistance (10). Et l'ingéniosité transgressive qui caractérise l'art contemporain d'avant-garde renforce, autant qu'elle le révèle et le démystifie, ce cadre d'expérience en décalage par rapport à l'environnement des simulacres opérationnels. Voilà précisément ce qui, à mes yeux, rend la scène de l'art contemporain si précieuse.

Sans doute est-il juste de souligner que les mondes de l'art ne vivent que branchés de toutes parts sur les dispositifs médiatiques hyperréalisants. Une exposition est aussi un "produit" dont la viabilité économique dépend des échos qu'il suscite dans la presse écrite et, si possible, télévisée - souvent au point de noyer l'appréhension des oeuvres mêmes sous un flot d'images secondes (11). Et point n'est besoin d'un grand maître du soupçon pour réaliser qu'une part de la production artistique contemporaine alimente la fascination d'un système de distribution marchande des images et de sacralisation de modèles de distinction, plutôt que de travailler au déploiement de formes d'expérience authentiquement originales. Reste que la scène de l'art contemporain demeure l'un des rares espaces où peuvent s'inventer des formes d'expérience imaginaires résistantes et aventureuses, ancrées dans un fond opératoire bien antérieur à la post-modernité et dont l'armée des simulacres en marche aimerait tant faire l'économie.

Aventureuses, ces formes d'expérience le sont nécessairement, puisqu'elles ont à s'instaurer au beau milieu d'un environnement opérationnel en évolution constante, imposant des conditions toujours différentes. C'est pourquoi l'inventivité transgressive est une condition nécessaire au maintien d'un contact vivant avec ce fond archaïque généralement escamoté sous le miroitement hypnotique des imageries de masse. Mais là n'est pas l'unique raison de cette ouverture fondamentale qui caractérise l'expérience artistique. De manière plus essentielle, en effet, rester en prise sur le réseau souterrain d'où émergent ces formes d'expérience décalées suppose de traiter celles-ci sur un mode strictement formel. C'est ainsi que la facialité sacralisante de l'objet d'art présentifié dans un espace réservé doit s'envisager comme une pure "forme" vide, et surtout pas comme un "contenu" substantiel. Cette forme archaïque n'est rien de plus que le moyen ou la condition pratique d'une expérience à faire, laquelle constitue en elle-même la seule "substance" (12). Mieux, cette forme tire son efficacité potentielle de sa vacuité même, garantie d'une libre expérimentation à l'intérieur du système de contraintes du monde de l'art. La présentification faciale de l'objet ou le tabou du tactile ne sont donc que de simples points d'appui dont jouent les artistes afin d'instaurer des contenus d'expérience en contact avec le socle anthropologique de l'iconosphère, lui-même irréductible à quelque forme que ce soit.

Le détournement d'images constitue l'une des voies privilégiées de cette résistance de l'imaginaire artistique à l'égard des médias de masse. Aussi ancienne que l'art moderne, la tactique du détournement fut constamment adoptée par les artistes d'avant-garde depuis les peintres cubistes jusqu'aux artistes Pop et au-delà, en passant par les Surréalistes (13). Elle leur permettait d'appuyer la contestation des codes esthétiques traditionnels tout en enrôlant l'efficace triviale des imageries de masse au service de l'intensité symbolique de l'oeuvre d'art. Quels qu'aient été les buts poursuivis dans chaque cas particulier, une telle pratique est toujours l'exercice d'une liberté du regard. Et chacune de ses occurrences entraîne la mise en jeu d'une dimension historique, puisqu'il s'agit toujours de combiner ou de mixer des formes et des contenus qui se rattachent à des phases différentes d'une histoire du regard. Il arrive que des images recueillies à la surface du présent travaillent au sein de formes "anciennes" - ainsi lorsqu'un peintre insère le fragment d'un comic-strip ou une photo de magazine dans le contexte d'un tableau. Ou alors, ce sont les images triviales qui figurent un passé lointain drainé à l'intérieur d'un cadre moderne (comme le chromo de la Joconde dont Duchamp fit un "readymade"). Dans tous les cas, le détournement d'images de masse dans le champ artistique implique une plongée à travers l'épaisseur du présent, dans les profondeurs d'une histoire du regard, et le vertige de cette profondeur immanente confère aux objets de contemplation ainsi produits cette présence forte qui caractérise des oeuvres d'art.

L'oeuvre de l'artiste français Eric Rondepierre illustre parfaitement cette problématique (14). Elle participe d'une critique en acte du regard cinématographique, prise comme méthode d'une production d'images à forte densité esthétique et symbolique. Le travail consiste à extraire des instantanés de films visionnés image par image. L'achat d'un magnétoscope fut le déclencheur de la démarche : terrible jouet utilisé, d'abord sans intention précise, à la façon d'un instrument de dissection de l'image filmique. Plus tard, Rondepierre se servira aussi de la table de visionnage, lorsqu'il ira explorer les collections des cinémathèques. Ce second moment de la démarche sera l'occasion d'une confrontation directe avec la matérialité du médium filmique ainsi qu'avec la masse d'un patrimoine géré sur le mode de l'archive.

Rondepierre isole un à un les photogrammes qui l'intéressent et les capture à l'aide d'un simple appareil photographique pour les exposer ensuite sous la forme d'agrandissements encadrés ou collés sur une plaque d'aluminium. La photographie n'est ici qu'un simple moyen de saisie et de présentation. L'artiste ne s'intéresse absolument pas aux ressources esthétiques propres à ce médium. Il ne joue d'aucun procédé ni artifice caractéristiques de l'"art photographique" (15). Rondepierre n'effectue d'ailleurs pas la moindre retouche ni ne soumet ses photos à aucune autre manipulation qu'un léger recadrage destiné à supprimer l'arrondi des angles de l'instantané ou de l'écran de télévision (lorsque l'image est prise sur magnétoscope). Le but de cette modification minimale consiste à manifester l'arrachement des images au dispositif dont elles proviennent ainsi que leur insertion forcée dans le domaine de l'image fixe, dont le tableau représente le type par excellence.

A travers ce détournement d'images extraites du flux filmique, Rondepierre cherche, comme il le dit lui-même, à exhiber les "taches aveugles" du cinéma, ses faces cachées, ses zones d'ombre, bref tout ce qui reste nécessairement hors du cadre d'un regard

normalement accordé au spectacle cinématographique (16). Cet étalement visible des pliures internes, invisibles, de l'imagerie filmique s'opère en exploitant les effets de distorsion purement accidentels qui découlent de l'arrêt du défilement. Ainsi la densité esthétique et symbolique des objets trouve-t-elle sa source dans une manipulation contre nature du dispositif cinématographique.

Plusieurs séries de photogrammes se développent en parallèles, spécialisées chacune dans un domaine spécifique d'invisibilité. La première, intitulée Excédents, se compose principalement de photogrammes noirs sous-titrés. Ils se présentent généralement seules, parfois par petits groupes de deux ou trois et jusqu'à huit ou neuf dans les cas extrêmes. Dépourvus de toute fonction esthétique ou diégétique, complètement étrangers aux intentions de l'auteur et absents des versions originales de l'oeuvre, ces noirs ne sont pas censés apparaître au spectateur; la raison de leur présence dans certaines versions sous-titrée correspond, semble-t-il, à un artifice destiné à maintenir la simultanéité entre la bande-image et la bande-son. Dans le cadre d'une projection normale, ils ne se manifestent qu'à la manière d'un raté qui viendrait perturber l'émission durant une fraction de seconde (18).

Mais, extraits du continuum filmique et figés sous la forme d'une image fixe, ces photogrammes se prêtent au jeu des coïncidences nécessairement involontaires entre le textes du sous-titre et l'"image" elle-même - ou, plus exactement, son absence. Une absence qui, à la lumière (si j'ose dire) de cette seule coïncidence mise en scène dans l'espace de l'art, devient alors une image au plein sens du terme. Ces noirs sous-titrés sont donc des images dont le matériau de base est la non-image, non seulement parce qu'ils sont vides de tout autre contenu que l'absence de lumière, mais aussi parce qu'originellement ils ne se destinent même pas à être vus. Et c'est seulement leur néant encadré et paré d'un titre, à l'instar d'une toile de maître, qui s'offre au visiteur de la galerie d'art ou du musée. Une fois agrandis et encadrés, ces photogrammes noirs rejoignent aussi, par la bande, la grande famille des tableaux monochromes dont Denys Riout a montré qu'elle constitue un "genre" pictural majeur de la peinture contemporaine (17).

Bien que ces images arrêtées n'appartiennent plus à l'univers du film, leur provenance demeure toujours lisible; le gaufrage des lettres blanches du sous-titre permet même de savoir qu'il s'agit d'images de films arrêtées photographiées sur un écran de télévision. Quant au titre de l'oeuvre, il reprend tout simplement celui du film où le photogramme fut trouvé. Il en résulte que le cinéma demeure présent en arrière-fond de ces images nées de sa négation, et que sa présence fantomatique alimente par conséquent leur vie signifiante (19). Tout l'art de Rondepierre consiste à accorder ces résonances d'outre-tombe du médium d'origine en fonction des parallélismes qui surgissent entre l'absence de toute image et le texte immobilisé sur ce fond noir.

Souvent, le texte et le noir renvoient de concert à l'idée d'une communication rompue ou rendue impossible. L'une de ces oeuvres noires dit : "J'éteins ? - Non". Le texte contredit ainsi, non sans absurdité, le "contenu" de l'image, qui n'est qu'obscurité. Cette réplique tombée d'un récit perdu pourrait désigner, par une sorte de métaphore réflexive, la projection du film. L'absurdité rejaillirait alors ironiquement sur le cinéma lui-même et sur la condition du spectateur doublement égaré de la salle de projection à la salle d'exposition et vice-versa. On n'a pas encore éteint l'appareil, mais toute visibilité s'est déjà absentée, la

lumière de l'image n'est déjà plus - que reste-t-il donc encore à éteindre? Mais puisqu'on a refusé d'éteindre, qu'en est-il alors de cette nuit où résonnent les paroles, dans le temps gelé de l'image fixe? Et quel est, en fin de compte, ce spectacle qui nie jusqu'à sa propre négation? Au-delà, par extension métaphorique, le photogramme noir promu oeuvre d'art peut aussi renvoyer à une négation réflexive du regard et de l'image en général. Le titre de l'oeuvre achève enfin le paradoxe d'une icône faite de son propre naufrage : "Le voyeur" (20). Tel est pris qui croyait prendre. Il n'y a rien ici pour l'hypocrite spectateur, guidé par une pulsion scopique qui se croit toujours plus sublimée qu'elle ne l'est.

Une seconde série s'intéresse à une autre famille d'invisibles, nichée cette fois non pas dans les versions sous-titrées mais dans ces avatars des oeuvres cinématographiques que sont les bandes-annonce. Tout est parti d'une émission de télévision entièrement consacrée à ces sous-produits, magnifiés par la mystique nostalgique que suscite l'histoire du cinéma à l'époque de son centenaire (21). Rondepierre enregistra l'émission, et son travail de dissection de l'image-mouvement s'est porté sur le mode d'apparition du texte dans l'image.

Dans les bandes-annonces issues d'une période qui s'étend des années 30 aux années 60, retenue par les réalisateurs de l'émission de télévision, le message écrit surimposé (slogan publicitaire, titre du film ou nom d'acteur) se forme au départ de quelques taches qui se précisent rapidement d'un photogramme au suivant. Ce procédé donne l'impression d'un engendrement et d'une croissante organique des lettres plutôt que d'un passage brutal de leur absence à leur présence. Rondepierre extrait des photogrammes où le texte en surimpression n'est pas encore complètement formé. Les lettres n'y sont encore que des taches illisibles.

Le principe d'exploitation des coïncidences découlant de l'arrêt du défilement est également à l'oeuvre dans cette seconde série, intitulée "Annonces". Les images que nous y découvrons sont naturellement tout aussi invisibles, dans le cadre d'une projection normale, que ceux de la première série, car le regard est incapable de percevoir séparément ces instantanés dont la succession constitue la bande filmique. Ils défilent au rythme d'une unité par vingt-quatrième de seconde et disparaissent par conséquent dans ce flux très rapide qui produit l'illusion du mouvement. En ce sens, tout photogramme peut être considéré comme une non-image, puisque c'est bien de sa disparition que procède la représentation cinématographique (22). Dans le cas présent, les taches formées par l'apparition des textes nous restent nécessairement invisibles comme telles : nous ne voyons que le texte qui apparaît.

Cette fois, cependant, l'image n'est plus vide : on y voit des figures, des objets, des environnements. Et les taches des lettres en formation, éléments parasites nés d'une manipulation aberrante du dispositif, semblent entretenir des rapports tellement étroits avec ces contenus représentés qu'elles donnent l'impression d'appartenir au même plan sémiotique que ceux-ci. C'est bien sûr l'imagination du spectateur qui établit ces correspondances, c'est elle qui joue le jeu des coïncidences entre l'image et les taches, dont découle cette impression. Autrement dit, c'est vraiment "le regardeur qui fait le tableau", pour reprendre une expression célèbre de Marcel Duchamp.

Le travail de recherche et de sélection des photogrammes de la série "Annonces" revient sur le thème de la communication empêchée et du regard nié. L'une des images

montre trois traits obliques qui viennent s'abattre sur le visage d'Ingrid Bergmann (Intermezzo, 1991, 80 x 120 cm); l'oeil y fait l'objet d'une sorte d'agression plastique, de même que la bouche. D'autres oeuvres présentent des personnages ainsi coupés du monde, réduits au silence et à la cécité. Nous retrouvons donc l'idée d'une communication rompue, et le spectateur peut aisément s'identifier, par projection, au personnage de l'image : lui aussi se trouve d'une certaine façon frappé de cécité vis-à-vis du spectacle perdu dont l'image qu'il contemple tire son origine.

L'un des exemples les plus frappants de cette thématique exploite une correspondance formelle entre la tache des lettres en formation et le bas du visage d'une femme incarnée par Joan Crawford (Au-dessus de tout soupçon, 1991, 80 x 120 cm). Du fait de cette correspondance, la tache formée du nom de l'actrice en train de se former devient une sorte de bâillon qui paraît l'empêcher de parler ou de crier. Les yeux, cette fois, sont grand ouverts - au point que le personnage semble pris de panique (d'où l'impression d'un cri étouffé). Cet effet expressif est en réalité induit par l'arrêt sur image et par la présence de la tache. Dans l'extrait projeté à vitesse normale, la femme s'approche d'une fenêtre et la ferme, sans que son visage au regard intense ne traduise ni la peur ni aucune autre émotion déterminée. Il se trouve que le vingt-quatrième de seconde extrait du film correspond au moment précis où les paupières de l'actrice atteignent leur point d'écartement maximal, et le fait d'avoir gelé cette fraction de seconde dans une image fixe provoque un effet expressif parasite. Naturellement, le "bâillon" n'apparaît pas non plus dans le déroulement de l'extrait, car ces lettres qui surgissent très vite n'y sont à aucun moment susceptibles d'être prises pour un élément de la représentation.

Venons-en à la troisième série. Elle aussi se compose d'images arrêtées, donc originellement invisibles, et ces images présentent elles aussi des taches qui interfèrent avec le contenu représenté. Mais un élément nouveau intervient, c'est la mise en jeu de la matérialité même du support de l'image filmique (escamotée par principe dans le cadre de la projection). Il s'agit cette fois de photogrammes tirés de vieux films conservés dans un état de décomposition partielle. La série s'intitule d'ailleurs "Précis de décomposition", d'après le titre d'un essai de Cioran. Elle se compose de photogrammes atteints par la corrosion.

De la même manière que les taches "pré-lexicales" d'Annonces, les marques engendrées par la dégradation du support entrent en correspondance étroite avec la représentation. Les images de la troisième série obéissent ainsi à un principe figuratif très particulier que l'on pourrait appeler le "principe de dégradation congruente". Il y va, en effet, d'un jeu de parallélismes entre le contenu iconique de l'image et les traces de dégradation qui équivalent à une manifestation catastrophique de son support matériel. Des correspondances s'établissent aussi entre ce qui advient à l'image elle-même et ce qui arrive dans l'image, où le monde représenté paraît en proie à la destruction. Dans une ambiance fantastique qui rappelle souvent celle des films d'épouvante, l'espace se tord, les visages fondent, les têtes éclatent comme des baudruches. Parfois, le film a subi une décomposition généralisée dont découle un effet de flou qui emporte quasi tout, à l'exception de l'une ou l'autre malheureuse figure humaine réduite à l'état de fantôme. Ailleurs, ce sont les personnages eux-mêmes qui se décomposent.

Lorsque la physionomie d'une figure se trouve altérée par le biais de la dégradation congruente de la pellicule, les distorsions expressives qui en résultent proviennent de deux sources distinctes, qui se mêlent inévitablement : l'arrêt du défilement et la dégradation matérielle du support. Il est parfois bien difficile, voire impossible, de dire où finit l'une et où commence l'autre. L'une de ces images nous met en présence d'un homme dont le regard est modifié par une rangée de taches blanches qui suit exactement la ligne des yeux (W1932A, 1995, 47 x 70 cm). Sa bouche se tord légèrement, et sans doute est-ce là un effet de l'arrêt sur image, car le support ne semble pas dégradé à cet endroit. Combinée à l'altération du regard, ce léger rictus prend toutefois une valeur expressive considérable, et les deux facteurs s'allient pour conférer au personnage une expression de monstre furieux. Ailleurs, une jeune femme exhibe son visage affreusement déformé par une gigantesque tumeur translucide qui a fait gonfler l'oeil gauche jusqu'à la limite de l'éclatement (R40, 1995, 47 x 70 cm). La bouche est presque effacée et toute tordue, cette fois à cause de la dégradation de la pellicule.

Précis de décomposition présente donc des images dont le corps matériel est impliqué au sein de la représentation par les effets de leur décomposition. La congruence entre les marques de dégradation visibles sur l'image et le contenu représenté dans l'image suscite un transfert imaginaire de cette matérialité extérieure de l'objet-image à l'intérieur du contenu iconique. Mais à l'inverse, la présence de ce contenu représenté dans l'image paraît se nourrir de la réalité chosique de l'objet matériel - le photogramme - dont nous avons le portrait photographique sous les yeux. Cette matérialité extérieure du support va pour ainsi dire déteindre à l'intérieur de l'image et produire ainsi un surcroît anormal de présence : la représentation a l'air de se trouver vraiment là, au même titre que l'objet matériel dégradé qui lui sert de substrat.

Il n'existe, à ma connaissance, aucun équivalent de ce principe figuratif, même au regard d'une histoire de l'art à longue portée (23). Considérée en elle-même, la production de rapports de congruence entre le corps matériel d'une image et son contenu iconique n'a certes rien d'une nouveauté. La peinture classique montre très souvent des parallélismes des plus spectaculaires entre la représentation et son substrat matériel. Le langage pictural des Temps Modernes tend ainsi à accorder la structure du corps matériel de l'image, fait de couches superposées plus ou moins translucides, avec la structure matérielle de l'objet privilégié de la peinture, à savoir la figure humaine; le corps humain, lui aussi, possède une structure feuilletée, avec la peau qui, par translucidité, laisse voir la chair qu'elle recouvre. Les peintres classiques ont beaucoup joué de correspondances structurelles de ce type afin d'intensifier la puissance d'illusion de leurs tableaux. Mais il s'agit toujours d'artifices mimétiques dûs à la magie du peintre, et d'effets localisés qui n'impliquent pas le corps de l'oeuvre dans sa globalité. L'objet-tableau lui-même n'apparaît jamais comme tel, il se cache, par principe, sous la représentation illusionniste, laquelle n'entretient avec lui que des rapports de congruence ponctuels.

Il n'en va pas de même avec Précis de décomposition, où le corps entier de l'image se retrouve massivement impliqué dans la représentation par le biais d'une catastrophe matérielle qui l'a laissé mutilé. Il en résulte un effet de présentification tout à la fois plus brutal et plus indécidable que ceux qui découlent des parallélismes structurels de la peinture des Temps Modernes. La décomposition de la pellicule implique le corps de l'image en bloc,

d'un seul coup, au point de provoquer une suture de la face matérielle et de la face idéale de l'image. D'où le fait que la présence réelle de l'objet-image accroisse globalement la présence fictive de la figure représentée. Le phénomène s'observe de la manière la plus saisissante dans un visage de femme à la bouche complètement déformée, où la pellicule du film semble trouée à l'endroit précis de l'oeil et où nous croyons distinguer nettement les couches de peau et de chair arrachées ainsi que l'os du crâne (Miroir 3, 1998, 69 x 92 cm). Il résulte de cette coïncidence entre la destruction du corps de l'image et celle du corps de la figure un "effet de réel" pour le moins impressionnant.

A travers cette mise en jeu brutale du corps de l'image dans le procès figuratif, Rondepierre fait remonter à la surface un vécu très archaïque du fait iconique. Il faudrait en effet retourner aux pratiques d'agression rituelle des images telles qu'on les rencontre au sein de cultures fort anciennes (Paléolithique européen, Egypte pharaonique). A l'intérieur de notre horizon culturel moderne, de telles pratiques se sont vu repoussées vers les marges et privées de toute légitimité. A l'exception des moments très particuliers que sont les révolutions, où l'on décapite les statues qu'on n'a pu jeter au sol, seuls les vandales et les maniaques osent encore convoquer le corps des images sur le mode destructif - à l'instar de cette suffragette qui lacéra le dos de la Vénus Rockeby de Velasquez (24), ou de ce déséquilibré qui tira une décharge de chevrotine dans la poitrine de la mère du Christ dont le sourire illumine un carton de Léonard de Vinci (25). Avec Précis de décomposition, Rondepierre réintroduit, dans le cadre d'une culture artistique pleinement légitime, quelque chose de cette brutalité de premier degré qui vise l'image à la manière d'un être réel. Son invention d'un principe figuratif inédit peut se comprendre comme une stratégie permettant la réimplantation, en plein coeur du monde de l'art contemporain, d'une attitude archaïque face à l'image.

Cette stratégie artistique s'appuie sur la contestation d'une forme de regard bien établie, accordée à un type de spectacle de masse doté d'un pouvoir de fascination considérable. Objet d'une sacralisation substantielle et d'une fascination populaire toujours vivaces, le cinéma compte parmi les principaux organes de diffusion de stéréotypes à fort pouvoir hyperréalisant (26). Il annonce au demeurant, par plusieurs aspects, les imageries électroniques : escamotage du support objectal de la représentation, inclusion de la dimension temporelle au sein de la représentation figurée, proto-interactivité inhérente au mode de fonctionnement d'une image qui "teste" en permanence les réactions du spectateur (27). Un siècle après sa naissance, le cinéma se pare en outre de tous les prestiges des imageries consacrées par une histoire en bonne et due forme. Ainsi le voyons-nous s'alimenter largement de sa propre mémoire tout en conservant une santé opérationnelle débordante.

D'un même geste, Rondepierre retourne contre lui-même ce pouvoir d'attraction, et le détourne au service d'une production d'images à haute densité de présence symbolique qui vampirisent l'éclat imaginaire du cinéma. Son art du photogramme prend à revers la mystique généralement triviale dont vit ce médium, selon une voie parallèle à la critique théorique dont il a fait l'objet, en France surtout, durant les deux dernières décennies (27). C'est ainsi que l'un des aspects saillants du travail réside dans la mise en évidence de ce corps matériel de l'image dont le cinéma, dans le cadre de son usage normal, suppose l'escamotage (indiquant la voie suivie ensuite par la télévision et les imageries de la génération cybernétique).

L'oeuvre n'obéit pourtant à aucun projet de subversion. Son élément n'est pas l'activisme idéologique. Le but d'Eric Rondepierre ne consiste qu'à exploiter, à ses propres fins artistiques, l'épaisseur insoupçonnée d'un médium de masse. A travers l'invention d'images à forte "aura", il fait remonter l'archaïque à l'oeuvre sous la surface du présent. La mise en évidence d'un inconscient optique du cinéma lui permet de faire resurgir cette composante archaïque dans la trame symbolique de la culture post-moderne. Son travail consiste dès lors à faire résonner l'histoire du regard en frappant la surface de l'iconosphère à certains endroits judicieusement choisis, utilisant comme caisse de résonance les cadres vides de l'expérience imaginaire propre aux arts plastiques. Rondepierre témoigne ainsi que la fonction de "dévoilement" dont l'oeuvre d'art peut être créditée dans une perspective heideggerienne ne s'est pas éteinte mais seulement détournée du "monde" pour se focaliser sur l'iconosphère elle-même.

L'oeuvre d'Eric Rondepierre manifeste les veines de liberté qui courent à travers la nébuleuse scintillante de l'iconosphère contemporaine - une liberté vivante toujours possible dont les discours apocalyptiques rendent mal compte. Au-delà, c'est la possibilité même du "réel" qui se joue - car la réalité s'institue toujours dans le feu du désir, à la faveur d'un travail de l'imaginaire. Pour frappants qu'ils puissent apparaître, les cas de distorsion plus ou moins pathologique du comportement sous l'emprise des simulacres opérationnels ne signifient pas qu'il n'y ait plus, en général, aucune espèce de différence entre les images et le "réel" (28). Plutôt que d'une double implosion de l'image et du réel, je parlerais d'une réalité devenue spongieuse et d'une iconosphère hyperfluide. Le résultat de leur interaction n'est pas une apocalypse de l'humain, c'est un espace visqueux de liberté et de désirs.

Dévaloriser en bloc la scène de l'art contemporain, voilà une excellente manière de renforcer les pires aspects de la tyrannie des images de masse. Il importe de prendre la juste mesure des possibilités de liberté concrète qui s'y dégagent, ingénieusement arrachées par lambeaux à la puissance hypnotique des simulacres de masse et accrochées aux cimaises comme des trophées.

Notes

1. La recherche effrénée de nouveaux espaces de visibilité draine une part importante de l'énergie des communicateurs et des publicitaires. Elle ne recule que devant le danger de la saturation, où l'efficacité du conditionnement par l'image risque toujours de s'embourber.

2. Sur ce sujet, voir notamment les actes du colloque "Images, nombres, modèles", Université de Valenciennes, 15 mai 1998 (à paraître in : Recherches Poïétiques, 8, 1998).

3. Sur la notion de simulacre opérationnel et d'hyperréalité, définies par Jean Baudrillard, voir principalement : L'échange symbolique et la mort, Gallimard, Paris, 1976, pp. 78 à 88; Simulacres et simulations, Editions Galilée, Paris, 1983.

4. Cf. Cl. Cadoz, Les réalités virtuelles, Flammarion, Paris, 1993

5. Le terme "déficit iconique", introduit par D. Martens dans le prolongement des analyses de E. H. Gombrich, désigne le fait que "toute représentation figurée est foncièrement incomplète" (Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique, Académie royale

de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Bruxelles, 1992, p. 28. Il n'est certes jamais possible de lever totalement ce déficit, nécessairement présent en toute représentation figurée. Mais les imageries interactives permettent de supprimer la réduction du monde iconique à une image plane, immobile, silencieuse, impalpable et imperméable aux interventions du spectateur. Le phantasme d'une imagerie en tous points indiscernable du réel trouve donc ici un aliment nouveau.

6. Je m'inspire ici de l'analyse deleuzienne du réseau Internet élaborée par M. Buydens, "La forme dévorée. Pour une approche deleuzienne d'Internet", in : Th. Lenain (éd.), L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard, Annales de l'Institut de Philosophie de l'Université de Bruxelles, Vrin, Paris, 1997, pp. 41 à 63.

7. Cf. S. Gablik, Has Modernism Failed?, Thames and Hudson, Londres, 1988, pp. 68-70; j'emprunte l'expression "la jungle de l'art" à l'artiste français Ben Vautier, qui a intitulé ainsi un jeu de l'oie sur le thème de la carrière de l'artiste contemporain et du critique-théoricien (édité par Flammarion, Paris, 1989).

8. Le scénario du dernier "James Bond" (Tomorrow Never Dies) fut adapté en cours de route afin d'imposer une visibilité optimale aux produits de l'un des sponsors, la firme BMW. Une cascade particulièrement impressionnante fut ajoutée pour une meilleure mise en scène du nouveau modèle de la gamme moto de la marque allemande, laquelle avait déjà détrôné l'Aston Martin traditionnelle dans le précédent épisode. Cette fois, la mise en évidence d'un produit n'est donc plus un appoint fondu dans la trame du récit, elle prend carrément les commandes du récit. Par ailleurs, des campagnes publicitaires très étudiées ont répandu, dans les magazines, sur les espaces muraux ainsi qu'à la télévision, les images des produits présents dans le film (la moto, un modèle de téléphone portable Ericsson, etc.). Ce film peut dès lors s'appréhender lui-même comme un gigantesque spot publicitaire, accompagné par l'essaim de ses rejetons. Cf. J. Hammer et C. Brown, "Licensed to Shill. The new Bond flick is an ad extravaganza", in : Newsweek, international edition, December 15, 1997.

9. Le magazine s'intitule "Raça Brasil" (cf. E. Close, "Pride and Power", in : Newsweek, international edition, March 9, 1998. Sur le versant anarchiste d'Internet, voir D. S. Jackson, "Cyberpunk!", in : Time Magazine, March 1, 1993.

10. Je me réfère ici au concept développé par Erving Goffman, Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience, 1974 (trad. fr. par I. Joseph, Les cadres de l'expérience, Editions de Minuit, Paris, 1991).

11. Nathalie Heinich reconnaît dans le silence médiatique la principale modalité du ratage pour un artiste contemporain ("La faute, l'erreur, l'échec", in : Sociologie de l'art, 7, 1994, pp. 11 à 26)

12. J'ai proposé ailleurs une thématization philosophique de cette manière d'aborder la question des formes de l'expérience (Pour une critique de la raison ludique. Essai sur la problématique nietzschéenne, Vrin, Paris, 1993).

13. Sur cette question, voir principalement K. Varnedoe et A. Gopnik, High and Low. Modern Art and Popular Culture, catalogue d'exposition, The Museum of Modern Art, New York, 1990.

14. Né en 1950, Eric Rondepierre vit à Paris. Il s'est tourné vers les arts plastiques voici une dizaine d'années, après une carrière d'acteur dans diverses troupes de théâtre d'avant-garde. Il est représenté par la Galerie Michèle Chomette, Paris. Sur son oeuvre, voir notamment D. Païni, "Eric Rondepierre, entre les images", in : Art Press, n° 164, décembre 1991, pp. 50-51; cat. exp. Eric Rondepierre, Espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge, avril-juin 1993. L'artiste a exposé les principes de base de sa démarche dans : "Quelques éléments pour une poétique du photo-gramme", in : La poétique comme science et philosophie de la création, Actes du Premier Colloque international de poétique, Vinneuf, 28 avril - 2 mai 1989.

15. "(...) à part cette fonction indicielle remise à l'honneur par Barthes, je ne m'intéresse pas à ce qui fait traditionnellement la photographie : le modelé d'une forme prise dans la lumière, le cadrage, le tremblé d'un gris, les techniques au charbon ou à la gomme arabique, etc. Je n'ai ni la culture, ni la formation, ni la sensibilité photographiques." (correspondance privée, 3 janvier 1995).

16. Cf. Eric Rondepierre, "La tache aveugle", in : cat. exp. Internationale Foto-triennale, Esslingen, 1992.

17. Voir D. Riout, La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996. L'auteur y traite brièvement de la série Excédents, qui introduit un renouvellement remarquable de ce "genre" déjà classique à sa manière.

18. Il existe aussi des photogrammes noirs voulus par l'auteur du film et répondant à une fonction diégétique. On en trouvera par exemple dans les scènes d'obscurité complète, ou bien dans les "fondus au noir" (articulations entre deux plans accentuée par un silence visuel). C'est d'ailleurs l'un de ces noirs à valeur sémiotique forte qui mit Rondepierre sur la voie des photogrammes vides. Il s'agit d'un plan qui ponctue l'un des moments narratifs privilégiés de La dame du lac, de Robert Montgomery (1947). Tourné d'un bout à l'autre en caméra subjective, le film s'énonce entièrement du point de vue du personnage principal qui, par définition, reste lui-même invisible puisque nous ne voyons que ce qu'il voit. "A un moment donné le personnage ferme les yeux parce qu'il embrasse une femme. On a tout à fait le temps de le voir, ce noir, d'autant que sur le noir il y a un sous-titre, c'est la femme qui parle et qui dit : Vous fermez les yeux vous aussi. Non seulement c'était visible mais, renforcé par l'énonciation, cela prenait une allure de manifeste." (E. Rondepierre, exposé présenté le 22 novembre 1995 au séminaire "Interfaces" de Jean Lancri, Université de Paris 1 - Sorbonne, texte inédit). Rondepierre a proposé l'esquisse d'un inventaire des différents cas de figure du noir intégral au cinéma, étonnamment nombreux et diversifiés ("Coupure. Petite taxinomie du silence", in : Recherches Poïétiques, 7, hiver 1997

19. "Ces images filmiques sont destinées à être perçues plus que vues. Seule la violence de l'arrêt sur image leur confère une existence plénière, qui reste cependant liée à l'univers du défilement cinématographique. Ces mixtes de son, d'image et de langage requièrent une perception synesthésique. Isolé et fixé, le "photo-gramme" s'adresse à la seule vue, mais il convoque la mémoire qui restitue le bruissement et les affects propres du cinéma." (D. Riout, "Une image pauvre?", in : La recherche photographique, n° 18, printemps 1995, p. 91)

20. Le voyeur (Peeping Tom), de Michael Powell. La réplique en question se rapporte justement à une séance de projection organisée par le personnage principal.

21. Emission de quatre heures programmes sur la chaîne française FR3 le jour de l'an 1990.

22. Philippe Dubois souligne cette nature paradoxale du photogramme considéré comme objet esthétique : "objet impossible, il est à la fois la condition d'existence du film et sa négation même. Un film n'est évidemment fait que de photogrammes, mais voir un photogramme (...) en tant que tel, c'est s'interdire de voir le film (...) Seule image réelle du film, le photogramme est aussi la seule image invisible de celui-ci. Tel est le paradoxe ontologique qui fait du photogramme la tache aveugle du cinéma." ("Eric Rondepierre ou le photogramme dans tous ses états (entre la tache et la trame)", in : cat exp. Eric Rondepierre, op. cit., p. 29)

23. Il m'est impossible de présenter ici l'argumentation qui soutient cette affirmation. La question fait l'objet d'un livre à paraître (j'y montre, notamment, que les photogrammes dégradés d'Eric Rondepierre n'entretiennent qu'un rapport superficiel avec l'esthétique classique de la ruine).

24. Cf. D. Gamboni, The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution, Reaktion Books, Londres, pp. 93 sq.

25. Cf. A. Oddy, The Art of the Conservator, The Trustees of the British Museum, Londres, 1992.

26. C'est ainsi qu'un fort sentiment d'hyperréalité devait saisir Rondepierre lui-même lors de son premier voyage aux U.S.A., où toute chose lui semblait imprégnée de cinéma jusqu'au cœur. "Tout est cinéma, les nuages, l'air qu'on respire, le nom des villes, les trottoirs, la pluie. Les States sont peut-être le seul pays où l'on peut dire cela car ils nous ont "annoncé" leur pays pendant cinquante ans (tous les films de fiction qu'ils nous ont assénés pendant des décennies sont de gigantesques bandes-annonce de l'espace américain)" (correspondance privée, août 1996).

27. La thématization du cinéma comme image-test remonte à Walter Benjamin. Elle fut reprise et précisée par Jean Baudrillard (L'échange symbolique et la mort, Gallimard, Paris, 1976, pp. 96 sq.). Ce caractère fondamental de la représentation cinématographique (et télévisuelle) a ceci de commun avec les réalités virtuelles qu'il implique une réduction drastique de la distance contemplative qui, classiquement, donnait l'initiative à l'imagination du spectateur dans le processus de réception de l'image.

28. Cf. Martin Jay, Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, University of California Press, Berkeley, 1993.

29. On pense notamment à l'emprise douloureuse qu'exerce, sur la psychè des adolescentes, l'idéal physique de plus en plus irréaliste dont les canons sont massivement diffusés par la photo publicitaire et le monde des mannequins; cf. L. Shapiro, "Fear and Self-Loathing in Young Girl's Lives, in : Newsweek, international edition, October 6, 1997.