

TEXTE : KARIM GHADDAB

2 = L'UN DANS L'AUTRE

Le regard se dirige vers une figure, mais il ne s'arrête pas sur elle. Une autre figure est en présence en constituant nécessairement une troisième, celle de la co-présence, c'est-à-dire le rapport de chacune à la présence de l'autre. En ce sens, le couple n'existe jamais vraiment : ou il y a l'unicité de la figure isolée, ou bien, dans la dualité, surgit immédiatement la trinité formée par chacune des figures, plus leur réunion. C'est cette "réunion", ou ce couple, cette dualité, qui féconde et menace d'engloutir, dans le même temps, toute représentation de plus d'une figure. Quand apparaît la possibilité d'une telle co-présence, la narration devient possible. La troisième figure, la présence supplémentaire, c'est le verbe. Cependant, ce discours menace toujours de dégénérer en bavardage et d'interdire la stricte représentation. Sans doute est-ce là l'une des motivations initiales du polyptyque : isoler artificiellement les figures afin d'empêcher que n'émerge et se répande, en rhizome, une signification parfois indésirable. *L'istoria*, qui envahit le champ de la représentation à la fin du Moyen Âge, se nourrit de la pluralité des figures, à tel point qu'elle va jusqu'à provoquer une redite — ou, plus exactement, une révision — de la même figure lorsque le récit le nécessite (pensons, entre maints autres exemples, au *Paiement du tribut* de Masaccio, où Pierre apparaît par trois fois). À l'inverse, ce discours menace de présenter plusieurs figures à la fois ensemble et isolément (c'est notamment une problématique exprimée à plusieurs reprises par Francis Bacon). Lorsque deux figures sont ensemble, elles entrent en relation, et presque en dialogue, comme si l'occupation d'un même espace suffisait à activer le sens. Une image unique ne peut pas accueillir plus d'une figure sans que ne surgisse du récit, fut-ce sur un mode embryonnaire. Ce qui se passe alors se noue précisément entre les deux figures, se tisse dans l'espace de l'entre-deux, jusqu'à le combler. Il n'y a plus, dès lors, d'insignifiance. Tout détail, tout arrière-plan, tout élément de décor est arraisonné par la narration, sinon instrumentalisé par elle, en vue d'en faire un argument.

Une façon de court-circuiter l'expansion du sens, afin de préserver la possibilité d'existence pour la seule représentation de figures insensées, consiste donc à étouffer le sens, c'est à dire à réduire au maximum son espace vital. En d'autres termes, ce n'est pas l'éloignement des figures qui peut les rendre muettes ; au contraire elles ne font alors que hausser la voix. Ce n'est pas parce que la Vierge et

le chancelier Rolin se tiennent étrangement à distance l'un de l'autre, dans le tableau de Van Eyck, qu'une histoire ne se trame pas de l'un à l'autre ; une histoire à distance (celle qui rend équivalents un clocher et un doigt), à rebonds (dans les arches) et à rebours (dans le geste de l'enfant Jésus). La figure tierce dont nous parlions au début, *l'istoria* qui accède à la visibilité, est montrée par Van Eyck sous les traits du Christ, le verbe incarné. Augmenter la distance, donc, ce n'est que donner plus d'espace au déploiement du sens. Si celui-ci peut disparaître, c'est écrasé entre les corps. Que ce soit dans la sexualité ou dans le combat, le contact de la chair avec la chair a ce pouvoir d'étouffer le discours. Un contact de ce type est bien entendu interdit entre le chancelier Rolin et la Vierge (la virginité de Marie est la marque — paradoxale, puisque c'est justement l'absence de toute marque — de ce non-contact, comme le sera à la fin de l'histoire la parole de Jésus : *noli me tangere*). En revanche, un peintre comme Bacon peut recourir à de telles "luttes-coïts", précisément dans le but d'abolir la distance et le dialogue des figures. Une étude de deux figures sur un lit esquisse une véritable mêlée où, précisément, la peinture se mélange et efface la limite entre les corps. Le contact devient interpénétration.

La question devient celle-ci : comment mêler de cette façon deux figures, tout en conservant la netteté géométrique et la précision ? Autrement dit, comment permettre le contact tout en maintenant le discernement ? Une solution possible réside dans une configuration de deux corps géométriques qui s'inclinent et s'agencent mutuellement dans le même mouvement. Deux maillons imbriqués de telle façon que chacun soit à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'autre. Le pouvoir "aberrant" d'une telle structure apparaît comme la manifestation fantomatique de la modernité elle-même, hantant l'histoire des images depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, comme un hybride improbable d'Uccello et d'Escher. S'y enfoncent en abîme toutes les questions du dehors et du dedans, de la surface et de la profondeur, de la planéité et du volume, du recto et du verso, du fond et de la forme, de l'abstraction et de la figuration, etc., bref, toutes les questions de la représentation, comme une contraction de toute l'histoire de l'art, depuis le mazzocchio jusqu'à la modélisation informatique.



↑ LE FONDS, TAPIS VOLANT
2002, Galerie Bernard Jordan, Paris



↑ PAPAGÉNO, NE PAS TOUCHER LE SOL
2002, Art in chateaux, la Halle de Villefranche-de-Rouergue



↑ PIXEL, LE SITE
2002, Galerie des études, ENAD, site Limoges



↑ SPIRALE, TOUT EST POSSIBLE
1999, Galerie Bernard Jordan, Paris



LABYRINTHE, 1997, acier soudé, 25 éléments 130 x 120 x 4cm



↑ ECHELLE, EN CHANTIER
2001, Galerie d'ARTISTES, Amilly



↑ RHINO RINI, JUMELAGE
2000, les murs d'art contemporain, Clermont-Ferrand



Ⓢ MODÈLE D'EXPOSITION, TRI
2003, G. Dupuis, D. De Bec, K. Loder, Centre d'art contemporain G. Pompidou, Cajarc



Ⓢ DOUBLE SPIRALE, RIVES
2001, un parcours au fil de l'eau, Musée de la Chartreuse, Ville de Douai



Ⓢ PAPAGÉNO, FORMULE RAPIDE
2003, les Carrés St-Vincent, Scène nationale d'Orléans



Ⓢ RUE DES ARTS, DEDALES
1999, Maison de la culture d'Amiens



↑ CORSET, LA GUERRE DES BOUTONS
2000, Espace Or auri tout vu, Paris



↑ PAPAGÉNO, EROA
2001, Théâtre le Phénix, Valenciennes



↑ DIM-DIM, JUSTE POUR VOIR
2002, Bfm, Bibliothèque francophone multimédia, ENAD Limoges



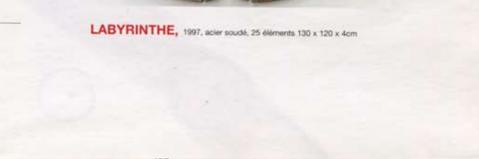
SCOLOPENDRE, 2003, crayon sur papier, 8 éléments, 560 x 100 cm



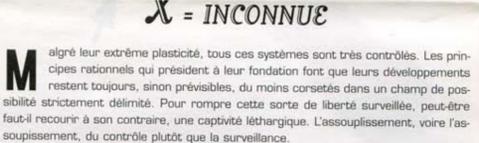
ANNEAU •
2002, caisses de vin, deux éléments, 33,5 cm, h 9 cm



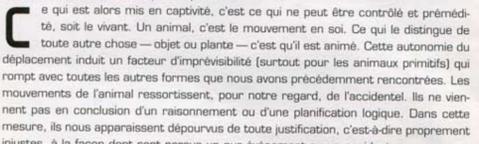
• CYLINDRE •
1996, bois des palettes, 15 éléments, 100 x 100 x 100 cm



• DUMBO •
2002, bois contreplaqué, 1 élément, 60 x 60 x 50 cm



• SPIRALE •
2002, bois contreplaqué, 15 éléments, 70 x 70 x 40 cm

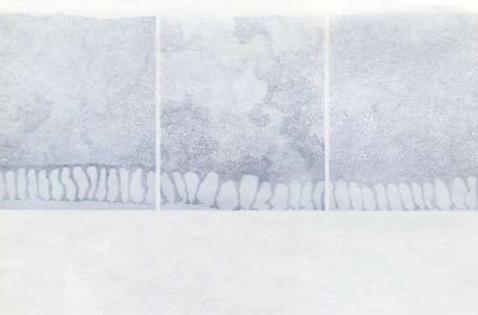


• INVOLUCRE •
1997, bois, 24 éléments, 45 x 45 x 170 cm

Malgré leur extrême plasticité, tous ces systèmes sont très contrôlés. Les principes rationnels qui président à leur fondation font que leurs développements restent toujours, sinon prévisibles, du moins corsetés dans un champ de possibilité strictement délimité. Pour rompre cette sorte de liberté surveillée, peut-être faut-il recourir à son contraire, une captivité léthargique. L'assouplissement, voire l'assoupissement, du contrôle plutôt que la surveillance.

Ce qui est alors mis en captivité, c'est ce qui ne peut être contrôlé et prémédité, soit le vivant. Un animal, c'est le mouvement en soi. Ce qui le distingue de toute autre chose — objet ou plante — c'est qu'il est animé. Cette autonomie de déplacement induit un facteur d'imprévisibilité (surtout pour les animaux primitifs) qui rompt avec toutes les autres formes que nous avons précédemment rencontrées. Les mouvements de l'animal ressortissent, pour notre regard, de l'accidentel. Ils ne viennent pas en conclusion d'un raisonnement ou d'une planification logique. Dans cette mesure, ils nous apparaissent dépourvus de toute justification, c'est-à-dire proprement injustes, à la façon dont sont perçus un pur événement ou un accident.

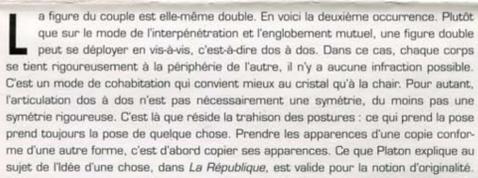
Cette injustice, confiée à la reptation glauque d'une limace ou d'un escargot, est un moyen détourné pour combattre une trop grande justesse des formes. Confronté à des outils performants et à des méthodes raffinées, la question est de pouvoir retrouver la liberté du trait, sa sinuosité, son caractère furtif, l'émerveillement devant l'épiphanie de ce qui arrive sans avoir été annoncé ni attendu.



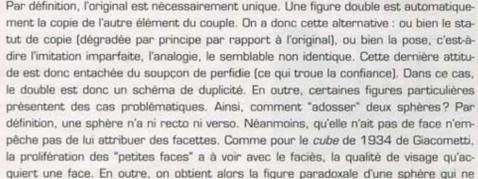
LES FORMES



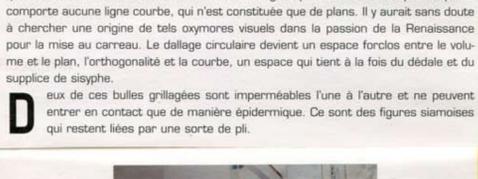
BOUTEILLE
1997



CHÂTEAU CADILLAC en F.
2000



SOLANUM NIGRUM
2003



LUFFA CYLINDICA
1999



INTERMEZZO
1999



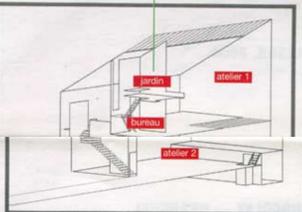
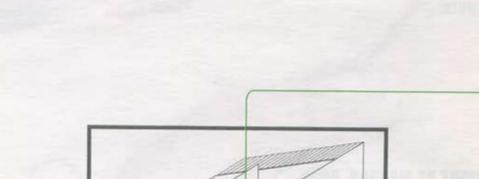
BÛCHER
2000



LES BARRIQUES



CHAPEAU TROPICAL
2003



3 = MULTI-PLI-CATION

Nous avons rencontré plusieurs "cas de figure" : l'unicité, le couple, le double, la copie, le symétrique. Manque la prolifération à partir d'une matrice unique. Un style est une sorte de système souple, un ensemble de principes formels capable de conditionner le développement d'une figure quelconque. Le fonctionnement basique s'en retrouve dans la Colonne sans fin de Brancusi qui procède ainsi, en répétant un même module. De manière plus complexe, les arcs enroulés de Matisse — dans le Nu bleu de Biskra ou La musique, par exemple — remplissent un rôle analogue.

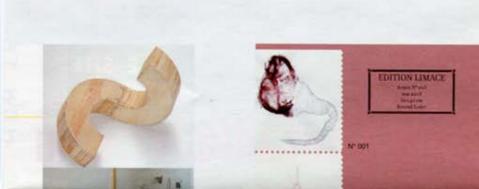
À partir d'un module géométrique arbitraire, comme un simple tiers de cercle, il est ainsi possible de développer une ligne qui ne se déploie pas seulement dans le plan mais aussi dans le volume. En effet, en changeant de manière aléatoire l'orientation d'un segment, la ligne bifurque, s'élève, fait retour, forme des nœuds, jusqu'à dessiner un entrelacs complexe dans l'espace. Si l'on y ajoute un nouveau paramètre, l'embranchement, on obtient tous les éléments nécessaires à l'investissement de n'importe quel espace, potentiellement jusqu'à saturation complète. La figure devient alors une hydre dont les multiples appendices s'étendent en rhizomes, sans hiérarchie.



GERMINATION,
Heuchera Pulchella (dessin de la peinture), 2003, dans mon jardin, 200 cm x 250 cm



• RHINO RINI,
1998, bois, 25 éléments, 70 x 70 x 25 cm (fermée)



1 = MUTATION

L'œil nu est aveugle. Paradoxalement, pour concevoir une image, le regard doit traverser un écran. Celui-ci est matériel ou non et le plus souvent il est fait d'une immatérialité matérialisée : les divers systèmes et outils de représentation — sophistiqués ou primitifs, à finalité artistique ou scientifique — sont autant de moyens pour la mise en forme d'une vision. Cela signifie que la vision préexiste, d'une certaine manière, à sa propre élaboration.

Lorsqu'une image apparaît à un moment précis de l'histoire, elle ne surgit pas ex nihilo. La représentation perspective, la photographie, la radiographie, l'imagerie par résonance magnétique, la modélisation informatique, etc., ne sont que le fruit visible d'un ensemble arborescent qui étend ses ramifications dans différents champs (technique, culturel, politique, économique, social) et plonge ses racines dans le passé. C'est donc une maturation plus ou moins lente des outils, à la fois techniques et culturels, qui amène à l'écllosion de nouvelles formes de visibilité. C'est

ce qui est véritablement à concevoir : une représentation qui n'est pas véritablement, à l'état 0, une image pré-voisine invisible qui rend sa manifestation possible.

Dans leur matérialité, les outils sont des écrans (moniteurs, lentilles, filtres, codes, etc.) mais leur fin est celle d'un dévoilement. Ils révèlent à mesure qu'ils masquent. À cet égard, l'ordinateur ne fait pas exception. Tant dans le fonctionnement du langage codé que dans la manipulation des images, l'informatique gagne à la condition de perdre. La matérialité, la texture, l'unicité ne s'égarent pas en chemin de manière fortuite ; leur obtention est le tribut à payer pour gagner la légèreté, la souplesse, la retouche, etc. Pour pouvoir "retoucher" une image, il faut d'abord avoir perdu le contact avec elle, ne plus avoir pu la toucher. De la même manière, plutôt que de parler de "manipulation" informatique des images, il faudrait insister sur ce contact perdu de la main. Si les images sont retouchées — touchées à nouveau — ce n'est plus par la main...

Une telle stratégie du sacrifice, consistant à accepter de perdre une chose pour en gagner une autre est proprement tragique. La mélancolie qui peut émaner de certaine jeune Vénus florentine trahit peut-être ce deuil très contemporain de la beauté pour laquelle elle a autrefois été aimée. Cette beauté, ce sont les qualités de peau, la douceur, la transparence, la clarté du regard. Tout cela s'est définitivement perdu, non pas flétri ou fané par le passage des saisons, mais recouvert par une sorte de brouillard. Le trait informatique brouille la sensibilité parce qu'il n'est qu'informatif. L'image est restituée mais le contact s'est perdu. Le vent des pixels dérange même sa coiffure et barre son front d'une mèche qui n'est pas sans analogie avec l'effet "obtus" que Barthes rencontre dans certain fichu, chez Eisenstein.

On se retrouve alors face à face avec un visage troublé autant que troublant, brouillé par l'encodage de ce qui était, originellement, réfractaire à toute codification. La face semble s'estomper, ramollir, comme en cours de métamorphose constante sous l'effet d'un code binaire capable de tout modérer et modéliser. En annonce de quel printemps ?