

La « mise-en-scène de l'image » est un des domaines d'étude du cycle terminal de l'enseignement des arts plastiques ; la « figuration et l'image, la non-figuration », un de nos « questionnements plasticiens ». On croise aussi cette notion dans le cycle 4 de notre enseignement. Cela dit, la question de l'image est questionnée par divers champs de la pensée. Je remercie Eric Guérin pour son invitation.

Bruno Durand

## L'art de l'image – L'image de l'art

### Perception

Il y eut un moment où l'humain se mit à *voir*, et même à *représenter* : une main, un bison...c'est à dire à se dé-tacher - se scinder - de la chose même.

Ainsi, penser « l'image », c'est d'abord interroger « la perception ». La vue – via l'œil – n'implique pas *voir quelque chose*. La vision, elle, est toujours « vision de quelque chose », d'un objet. Par la vision quelque chose me relie à l'objet. Quelque chose est projeté qui « fait image » où le sujet se lie à l'objet. La vision est une relation. Il y a le monde, on le regarde, mais il a fallu « comme une fenêtre » pour le *voir*.<sup>1</sup> Ce que l'on appellera plus tard « plan » en perspective.

Tout cela pour dire que la perception, chez l'homme, est une construction (stade du miroir, Lacan, fin des années 30). L'homme a besoin de coordonnées signifiantes pour *voir*. On se « figure » quelque chose, de l'informe prend forme, se distingue, se construit, se nomme. L'image est ainsi le résultat de la perception liée au langage.

Au début du XVe siècle, Alberti théorise cela et « invente » la perspective. Heidegger écrit ceci : « L'Humanisme ne s'impose que là où le monde est devenu image. »

Alberti parvient à joindre un idéal et une méthode, basée sur la géométrie, et se *réalisant* au travers d'un appareil (intersecteur). Plus tard - au XVIIe siècle (Descartes / Desargues) - la vision se mathématisera davantage encore.

Il y a un très beau texte de Diderot sur le sujet : la « *Lettre sur les aveugles* », qui paraît en 1749 alors que le philosophe vient d'assister à l'opération d'un aveugle-né sous la direction du physicien et naturaliste Réaumur. Diderot développe l'argument selon lequel l'espace géométral de la vision est parfaitement reconstituable, imaginable, pour un aveugle. « L'aveugle-né de Puiseaux » juge fort bien des symétries, par ex.

Les hommes se sont donc mis à regarder le monde, à « ouvrir les yeux » c'est à dire à le comprendre, non plus seulement à le déchiffrer. La perception s'articule au « désir de voir » . Quant à l'image - celle de l'art avant tout - elle sert évidemment à ça, à satisfaire ce désir.

### Etymologie

Deux grandes familles sont venues de l'indo-européen, selon Michel Melot<sup>2</sup> : celle formée sur le radical *weid* et celle formée sur le radical *weik*. La première, *eidōs*, en grec, dont nous vient le mot « idée », a donné « idole » ou vidéo (« je vois »). La seconde, à travers le grec *eikōn*, a donné « icône », on y reviendra, qui désigne l'image immatérielle. Une troisième lignée a été formée sur le radical *spek*, qui a donné spectacle, spéculer, spectre...et même épice, espèce, spacieux...une autre encore s'est formée autour de *phainein* (apparaître), *phainomena*, *phantasmata*...phénomènes,

1 Gérard Wajcman, *Fenêtre*, Verdier, 2004.

2 Michel Melot, *Une brève histoire de l'image*, éd. L'œil neuf, 2007.

fantômes, fantasmés...

Une notion centrale concernant l'image est celle de *phantasia* (apparitions fabricantes d'images), ce sont les *phantasiai* - c'est-à-dire les *images perçues* - qui ont, par elles-mêmes, la force de construire les images.

Le mot « image », quant à lui, vient du latin *imago* qui désigne l'apparence, l'effigie, la statue, souvent funéraire - représenter les morts est le rôle le plus universel des images. Après la mort de François Ier, on festoya pendant onze jours aux côtés de son effigie.

*Imago* renvoie encore à *imitatio*, apparenté au grec *mimesis* qui désigne à la fois l'art de l'acteur (exprimer) et celui de reproduire.

Pour Platon, il y a deux grandes familles d'images : d'une part ce qui est vu (pensé aussi), qu'il nomme *eidôlon*, et d'autre part ce qui a une relation avec un modèle, l'image procédant alors d'un modèle qui la génère (*Eikôn*). Cette seconde famille détermine l'art de la copie, de la *ressemblance*, et celui qui relève de la *vraisemblance* : *Eikos*.

Les images peuvent donc être « mentales » (rêver) ; dans le *Théétète*, Platon les compare à des empreintes dans des tablettes de cire.

*Marilyn* de Andy Warhol, tout le monde la « voit », nul besoin de la montrer. De même – comme le relève Jean-Paul Sartre - je peux « imaginer » le Parthénon, mais sans dire combien de colonnes il possède. C'est encore l'exemple du Chiliogone, ce polygone à mille sommets, mille arêtes, aux 498.000 diagonales, évoqué par Descartes dans les *Méditations métaphysiques* et symbolisant pour le philosophe quelque chose de facile à concevoir dans l'idée mais d'impossible à imaginer : une démonstration de la puissance de l'entendement face à la faiblesse des sens, pour Descartes..

### ***Kosuth, l'image et le mot***

Difficile de passer, à ce moment du propos, à côté de l'œuvre de Joseph Kosuth, tant l'articulation « image / langage » que nous venons d'évoquer, représente le cœur même de son œuvre.

Dans « *One and three brooms* », 1965, l'artiste adjoint à la chose exposée, le balai, non plus seulement le mot qui la désigne mais l'image qui la représente, ajoutant ainsi à des notions logiques des notions linguistiques. Kosuth donne de chaque objet choisi la définition du dictionnaire agrandie aux dimensions d'un tableau, et la photographie de ce même objet pareillement agrandie. L'œuvre donne à voir « un et trois balais », correspondant, selon la sémiologie, aux trois modes de présentation d'une chose : son *signe* (sa définition théorique sortant du dictionnaire), son *réfèrent* (le balai lui-même posé contre un mur), et son *icône* au sens moderne (la photographie en noir et blanc de ce même balai posé contre ce même mur).

### ***Le concept d'image***

Nous l'avons dit, il faut d'abord *voir* les choses afin qu'elles puissent devenir des « images ». L'origine du *concept d'image* est d'une autre nature ; il provient sans doute des mythes qui lui sont associés, d'abord anthropologiques puis à dimension symbolique : la fille du potier Boutadès (VIe av. J.C) dessinant au charbon de bois le profil de son amant grâce à l'ombre portée du visage de celui-ci, Narcisse et son reflet. Tous ces récits que la Renaissance réintroduit pour en faire des mythes de l'origine de la peinture. Narcisse « inventeur de la peinture » étant surtout une « invention » d'Alberti : « la peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ? » écrit ce dernier.

De manière plus décisive, en matière d'« images », rendons hommage à la victoire des iconodules, au Concile de Nicée II en 787 ap. J.C, garantissant leur pérennité. Le futur patriarche de Constantinople, Nicéphore 1<sup>er</sup>, a défendu alors la thèse qui consiste à définir la réalité comme

« imaginaire de part en part » (notre monde *comme* image, reflet de Dieu, pour aller vite) et à établir que, si l'image disparaît, c'est l'univers tout entier qui perd sens et s'effondre. Tel fut son argument. Quant à la place de l'artiste dans son rapport à la sacralité de l'image, celle-ci s'enracine, au moins, de deux récits :

1) Le thème de la *Véronique* : il s'agissait de représenter les traits du Christ qui, durant, la Passion, s'étaient imprimés sur un voile – le *Sudarium* – tandis qu'une femme lui essuyait le visage sur le chemin du Calvaire. La culture chrétienne orientale disposait alors d'une tradition similaire, celle du *Mandylion*. Un autre voile sur lequel serait également miraculeusement apparue la face du Christ et qui aurait été envoyé par ce dernier à Abgar, roi d'Édesse. L'une et l'autre des images remplissaient les conditions de l'œuvre *acheiropoïète* « non faite de main d'homme » et renforçaient la dimension performative de l'œuvre, relativisant l'image pour privilégier le lien avec le spectateur (peinture de dévotion) ; l'icône – qui renvoie à l'invisible - n'est alors plus tout à fait une image, elle *est* le Christ, c'est à dire Dieu, comme on dira plus tard, avec Port-Royal, que l'image du Roi *c'est* le Roi.

A la toute fin du XIXe siècle, la sémiologie de Peirce donnera à l'icône la définition moderne suivante : une image qui désigne *absolument* ce à quoi elle se réfère ; analogie entre le signifiant et le signifié. Il pensait à la photo.

2) L'épisode de Saint Luc peignant la Vierge ; c'est un *topos*. L'apôtre est l'interprète et la mère de Dieu le sujet. Le tableau est ainsi validé en tant qu'objet et comme « fabrique d'images » ; ici, la peinture *en tant* que pratique. Là encore la main de Luc aurait été guidée par un ange, à moins que le portrait de la Vierge n'ait été achevé par une intervention céleste. Lorsqu'un peintre représente cette scène – prenons l'œuvre de Rogier Van Der Weyden, Boston - il y a un jeu d'identification ; il revendique, à l'imitation de Luc - Saint patron des artistes peintres -, à la fois les origines prestigieuses de son métier, et son statut d'*auteur* (*auctor*), c'est à dire, pleinement, de « créateur » cette fois.

### ***Le tableau***

Bien sûr, l'image est l'apparition, sur un support, plat, d'une représentation qui « ressemble à quelque chose de réel ou de possiblement réel ».

Le *tableau* – si l'on prend ce support - a deux sens : *objet* et *sujet*, une réalité matérielle, et une autre, imaginaire. Le *mot* désigne en effet aussi bien le panneau de bois que la peinture - *cosa mentale* - qui le recouvre et représente (ou non) quelque chose.

Comme *chose*, le tableau a toutes les propriétés du matériau ; comme *peinture*, il a toutes les propriétés de l'image.

L'écran, qu'est le tableau, est ainsi *à la fois* accès à une réalité absente, qu'il évoque symboliquement par l'image, et obstacle à cette réalité. Ça sépare et ça relie.

Thomas Gainsborough peint, en 1755, une huile qui nous enseigne au sujet du tableau et de la peinture - écran : *Les Filles du peintre à la poursuite d'un papillon*. Margaret et Mary vivent un instant absorbant de l'enfance ; quoi de plus sérieux qu'une chasse aux papillons. Dans une attitude faite à la fois d'attirance (la cadette) et de méfiance (l'aînée), les enfants se tiennent par la main pour effectuer « le grand pas en avant ». Les petites filles traversent la toile, veulent rejoindre, dans un semblable effet de miroir, mais à rebours d'Alice, « l'autre réalité » : passer d'une réalité – celle de la représentation -, à la nôtre.

Un tableau est une surface mais « est-il » aussi - en même temps - l'*image* qu'il véhicule ? Pour Aristote la représentation est à la fois représentation et *représentation de quelque chose*, à la fois image et souvenir ; il écrit que « *animal* est aussi bien un homme réel qu'un homme en peinture »<sup>3</sup>, ajoutant toutefois que les deux choses n'ont en commun que le *nom* et qu'il sera nécessaire de distinguer la *notion* qui les désigne. On est dans l'ordre du langage.

Dans *Hendrickje au bain*, s'agit-il d'Hendrickje Stoffels ou d'un Rembrandt ? Dans *Le Portrait d'Ambroise Vollard*, est-on en face du « marchand Vollard » ou d'un Picasso ?

### ***Le tableau de peinture***

« L'art est un cas de l'image et l'image un cas de l'art » écrit Claude Amay<sup>4</sup>. Le « tableau de peinture » est ainsi une forme spéciale d'image.

Au quattrocento, la « pala » s'est substituée au retable, puis le tableau d'autel à la « pala » ; ensuite est advenu le « tableau moderne » - « *tavola quadrata* » - d'Alberti puis de Dürer ; « tableau » d'Alberti qui n'est pas, cela dit, quelque chose qui ressemble à ce qu'on imagine quand on dit « tableau », ni surtout « fenêtre », puisqu'il s'agit de dessiner le tracé d'un quadrilatère afin de délimiter un champ par lequel on puisse regarder l'*histoire*. Alberti se trouvait placé debout devant un mur, et sa « fenêtre » ressemble à une boîte, un appareillage.

Lisons Gérard Wajcman : « Ce qu'Alberti s'emploie ici à transmettre concerne en vérité la création picturale dans ses conditions mêmes, l'espace cadré comme l'espace où du visible va advenir, ou, mieux, la peinture comme l'espace qui fait advenir le visible. »

Plus tard, le tableau-objet aura besoin d'un vrai cadre (une corniche en français) ; Poussin l'a « inventé », Mondrian le supprimera.

En trois temps, nous pouvons faire un rapide historique :

- Peintures-objets furent les icônes, peintures traversantes - perspective aidant -, « immatérielles », furent les œuvres de la Renaissance.

Erwin Panofsky le dit ainsi : « Avec la Renaissance, la surface peinte a perdu sa matérialité ; elle a cessé d'être une surface de travail opaque et impénétrable. »

Ce caractère incorporel du support est relevé par Alberti puis par Léonard. Ils considèrent tous deux, la surface d'inscription comme une plaque de verre qui s'interpose entre l'artiste et l'objet ; on « néantise » la surface, on l'efface en la couvrant ; elle n'est que support de surface *projective*.

- A partir du XVIIIe siècle, il en va tout autrement. On s'attarde sur l'objet ; recouvrir la surface n'est plus l'effacer mais l'entrevoir, c'est-à-dire la comprendre ; le support *signifie* sa présence (Chardin).

Et l'on sait qu'à partir de la fin XVIIIe siècle, du début XIXe, puis tout au long de ce siècle jusqu'au début du XXe siècle, un écart va progressivement se creuser entre l'objet figuré et les constituants plastiques (picturalité) sensés métaphoriquement - principe de substitution - le représenter.

Il y a d'abord le passage progressif d'un idéal esthétique de la rigueur à un autre basé sur l'inexactitude voire l'informe, temps où *l'acte* de peindre fut magnifié - Gainsborough, Turner, Watteau, Fragonard, Delacroix, Goya...-, où la pratique active, l'investissement corporel (pulsion, surgissement<sup>5</sup>) - la spontanéité comme valeur, le corps affecté de la jouissance dirait-on en

3 Aristote, *Organon* ( Catégories).

4 Claude Amay, « Le Revers de l'image », in *Regards sur l'image*, Klincksieck, 2006 - 2007

5 Terme baudelairien.

psychanalyse, avoir un corps et faire de l'art -, ont primé sur la Raison.

Puis cet autre moment où les éléments non-mimétiques de la représentation (*La Moulade*, 1905, Matisse) - tout ce que Meyer Schapiro<sup>6</sup> appelle la « substance imageante » ou « véhicule matériel de l'image » et qui sont là traditionnellement pour feindre la figure, s'y substituer : ligne, trace, matière, couleur...-, se détacheront définitivement de leur référent pour n'être plus, en effet, que « points, lignes, taches... » pour renvoyer à Kandinsky. La peinture qui n'aurait plus besoin d'*images*.

- Les « modernes » en reviennent à la peinture-objet (de Cézanne à Malevitch) pour affirmer qu'il n'y a rien au-delà du tableau (du plan) ; fin de l'illusion.

### ***Image - « communication » - image-de-l'art***

L'image ne parle pas d'elle-même et ne fait pas immédiatement *sens*, sauf dans une visée *communicationnelle* univoque. En ce cas, la fonction *dénotative* de l'image repose sur la structure suivante : le locuteur 1, c'est à dire l'émetteur du message, le message proprement dit, avec son transmetteur et sa fonction de contact, et le locuteur 2 qui est le récepteur du message (fonction *impressive*). C'est ce qu'on appelle « une réalité totale », une *information*.

Mais nous ne sommes plus dans l'image au sens où nous l'entendons avec l'art, nous sommes dans le *signal* (un panneau routier).

Un tableau de peinture, qui est lui-même une forme particulière d'art, est le contraire d'un *signal*. Il est voué à l'*interprétation* et nous invite au cheminement du regard, de la pensée.

Dans *L'Image peut-elle tuer ?*<sup>7</sup>, Marie José Mondzain se risque à une première définition de l'image : « L'image n'est pas un *signe* parmi d'autres, elle a un pouvoir spécifique, celui de *faire voir*, de mettre en scène des formes, des espaces et des corps qu'elle offre au regard. »

Les *images-de-l'art* ont vocation à faire voir ce que la simple image communicationnelle ne « fait pas voir » ; elles sont des « objets » qui établissent des rapports au monde (Univers de l'œuvre / diégèse ). On peut aller plus loin, ces « manifestations singulières » rendent présent ce qui, non seulement « ne se dit pas », mais également « ce qui ne se voit pas ». De telle manière que *faire voir* n'est pas *montrer* (*Shoah* de Lanzmann). Et que *tout montrer* n'est pas *tout voir* explique G. Wajcman. Sur le site Google Earth-Museo National Del Prado, on peut se rapprocher à l'infini des Masterpieces (ultra high feffinition), mais nous n'avons plus affaire à des peintures ; celles-ci sont devenues « images ».<sup>8</sup>

### ***Le récit - Ce qui est propre au tableau***

Dans la scène du « Paiement du Tribut », de Masaccio à Santa Maria del Carmine à Florence (vers 1424), Jésus désigne du geste, le lac, signifiant à ses disciples le lieu du miracle à venir, tandis qu'à droite de la représentation, St Pierre rejoint le collecteur afin de lui remettre l'impôt dont il a trouvé miraculeusement la somme dans le ventre d'un poisson. On constate ainsi un jeu de temporalité du récit où présent, futur et passé sont difficiles à distinguer du fait de la *simultanéité* des trois moments au sein de la même scène, à l'espace pourtant unifié.

<sup>6</sup> Meyer Schapiro, *Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel*, in « Style, artiste et société » 1969, éd. Gallimard, 1982.

<sup>7</sup> Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?* éd. Bayard, 2002.

<sup>8</sup> Gérard Wajcman, *L'Oeil absolu*, Denoël, 2010

On a bien ici quelque chose qui appartient en propre à l'image (à l'*iconique*). La composition, ainsi pensée par l'artiste, se soutient de quelque chose que l'on ne peut voir qu'en image. Il est d'ailleurs difficile d'imaginer ici la chronologie de l'histoire si on ne la connaît pas ; de même, si l'on isolait chacun des trois temps du récit, nous ne pourrions pas comprendre le sens de l'histoire. La succession logique des différents moments de la narration est transformée en une *simultanéité visuelle* des scènes, et c'est ainsi la *totalité signifiante* de l'image qui « l'emporte » sur l'échelonnement attendu.

la *simultanéité* introduit une forme de dramaturgie différente intraduisible dans une autre forme de langage. Sûrement, la dimension politique de l'épisode (allusion aux impôts payés à Rome par Florence) est-elle la raison du choix de Masaccio dérogeant ici à ses principes. Il fallait que l'image, en un seul coup d'oeil, en « ramasse » les enjeux.

Dans *Les Époux Arnolfini* de Van Eyck (1434), nous constatons aussi la coexistence de plusieurs temporalités. Et nous ne pouvons oublier *Les Ménines* !

Dernier exemple, dans son livre « Le Détail », Daniel Arasse expose comment, dans son célèbre tableau *Le Verrou*, Fragonard montre deux temporalités simultanément ; à gauche de l'œuvre, les draps aux formes anthropomorphes, suggestives, désignent *ce qui va* se passer mais qui *n'a pas encore eu lieu* ; à droite, le geste des amants, annonce la suite, à laquelle, de la sorte, nous avons accès. C'est ce que l'on appelle un « futur antérieur ».

Quant à l'anamorphose, elle peut même montrer deux images contradictoires en même temps !

## **Basculément**

Comme l'écrit Céleste Olalquiaga dans *Royaume de l'artifice*<sup>9</sup>, au XIXe siècle, la multiplication des techniques va transformer « l'inconscient visuel » de la culture occidentale<sup>10</sup>.

Non seulement la reproduction mécanique va bouleverser la production des images - qui arrivent en abondance et à un prix abordable - mais elle est également à l'origine d'une nouvelle sensibilité, « moderne », autorisée par la démocratisation de la perception, des manières de voir. C'est ce que dit Walter Benjamin : la classe moyenne s'approprie la photographie (et la rue).

En ce sens, dès les années 1830, l'apparition des premiers dioramas ou panoramas - installations circulaires aux murs intérieurs peints que l'on regardait de l'intérieur ou de l'extérieur depuis des sortes de judas disposés tout autour -, puis des daguerréotypes, inaugureront l'ère du « voyeurisme public ».

L'image, pendant des siècles, fut le domaine privilégié de l'Église, des nobles et des riches. Elle devient alors accessible. La popularité des lithographies et des livres illustrés est dépassée par la photographie qui ne demande guère de grands moyens matériels, ni de formation.

Au lieu d'être méprisés, les aspects mécaniques et le mode sériel de production de l'ère industrielle furent mis en avant comme signes d'une modernité et d'un cosmopolitisme qui remplaçaient les valeurs d'ancienneté, d'*originalité* et d'*authenticité*.

Benjamin, dans *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, rédigé à la fin des années 30, explique que la prolifération des copies abolit l'unicité et l'authenticité (on comprend les réticences de Baudelaire pour qui ces notions sont capitales!). Le concept d'original est en effet lié à celui de l'essence qui sous-tend que seul « l'unique » peut transmettre sa signification « pure ». Lorsque l'objet est reproduit, sa signification est déformée, amoindrie.

Malgré cette perte de l'*aura* - avec un certain désespoir, car il est un sceptique -, Benjamin parie cependant sur la modernité, lieu de la démocratisation...

## **XXe siècle, XXIe siècle**

---

9 Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice*, Fage, 1998

10 Terme employé en 1931 par Walter Benjamin dans « *Petite histoire de la photo* », Œuvres II, Paris, Gallimard, 2000.

## ***Duchamp, la mise-en-scène des images***

En 1938, Marcel Duchamp organise en tant que « générateur-arbitre », l'Exposition internationale du surréalisme, à Paris, galerie des Beaux-arts ; il ne veut plus créer et souhaite réaliser une édition de ses œuvres des plus complètes. Dès 1936, il avait commencé la réalisation d'un « musée portatif » qui présenterait toutes ses œuvres principales en modèle réduit. Et après cinq ans de travail, paraît, à Paris, le 1<sup>er</sup> janvier 1941, la première *Boîte-en-valise* achetée par Peggy Guggenheim. Elle contient, dans une valise en cuir fauve, 69 reproductions en phototypie, dont 53 véritables répliques miniatures de ready-mades (*Air de Paris, Pliant...de...voyage, Fountain...*), un petit *Grand verre* sur celluloïd, quatre pages de textes. Des « images d'art » qui répondent au désir de la « mise en scène de l'image ».

La *Boîte* est un « micro musée personnel », un « musée de poche », une « collection pour collectionneur » qui a pour but de « refaire le passé » comme l'écrit Nicolas Bourriaud. Telle est la question de la survie de l'image, de ses réminiscences : ce qu'Aby Warburg désigne sous le nom de *Nachleben*.

On ne reviendra pas ici sur l'histoire de l'œuvre *Fountain*, ça n'est pas le propos ; mais elle intéresse le lien image/photo/œuvre. On se souvient qu'une photographie de l'époque montre l'urinoir suspendu au plafond de l'atelier de Duchamp aux côtés de la pelle à neige et d'un porte-chapeaux.

Quant au second numéro de *The Blind Man*, il présente une autre photo de l'œuvre, disparue entre temps, réalisée par Stieglitz, et trois textes sous le titre de « *The Richard Mutt Case* ». *Fountain* n'est connue que par cette reproduction. C'est ainsi que « L'urinoir » est devenu *de l'art* et, finalement, *Fountain*, une *image*<sup>11</sup>, voire même une icône de l'art moderne.

## ***Warhol, des images d'images***

Beaucoup plus que des tableaux, Warhol a travaillé *des images*, des surfaces, des images réifiées en quelque sorte, affirmant, de fait, par celles-ci, la marchandise, le « devenir-marchandise » de l'art. La *Marilyn* de Warhol provient d'une publicité tirée du film « Niagara » de H. Hataway, 1953. « Il n'y a aucune raison de faire le portrait de Marilyn Monroe, seulement une raison superficielle » soutenait Andy Warhol. C'est dire si c'est une surface ! Dans tous les sens du terme. Tel est l'anonymat recherché des peintures de l'artiste : des images vidées de tout sens réel, des clichés que la sérigraphie autorise. A.W réalise des œuvres qui, en définitive, sont, le plus souvent, des « images d'images ». Il travaille des images stéréotypées, déjà médiatisées, de la beauté, des stars, du monde du pouvoir, de l'argent, de l'art, des médias, des personnels politiques. Ce sont des portraits reproductibles. A propos de *Mona Lisa*, l'artiste américain disait : « trente valent mieux qu'une ».

Chez Warhol, l'effacement relatif – non pas des images mais des sujets - provient de l'emploi du report sérigraphique qui renvoie à une dimension mécanique de la création et réduit celle-ci au choix du document originel, à la décision du format et des couleurs employées.

Le portrait warholien est une sorte de *memento mori* sans psychologie.

## ***Aujourd'hui***

Et plus près de nous, qu'en est-il de l'image ? De plus en plus d'*images ready-made* d'images font irruption dans la réalité, procédant d'un *déjà-là*, préexistant à leur référent si l'on veut.

Alain Badiou (*Second manifeste pour la philosophie*) note ceci : « Il est clair que l'avènement

---

<sup>11</sup>Ce que commente très bien une partie de l'œuvre de Saâdane Afif

d'images sans référent ou virtuelles, ouvre une nouvelle étape en ce qui concerne les questions de la représentation . »

On voit, certes, dans les photographies de Gursky (« *Happy Valley I* », 1996), des références, des architectures, des machines, des intérieurs, des foules, des situations (organisation du travail, loisirs...) mais on voit surtout tout un registre de distances : des trames à l'effet all-over, des signes plus ou moins figuratifs.

Avec les *infotographies* d'artistes comme Andreas Gursky, qui retouchent numériquement la prise de vue, nous sommes ici au point culminant de ce que l'on appelle *illusion analogique* véhiculée par l'image photographique. « Reconnaître » est alors une pulsion poussée à son comble – mais nous sommes aussi au comble de la distance entre l'artiste et sa représentation (l'œuvre est-elle faite de la main de l'homme ?). Car chez Gursky, ce qui est enregistré par l'appareil d'enregistrement est déjà cadré, déjà filtré ; les objets eux-mêmes portent leur décomposition en grains ou en pixels : miniaturisation des figures, paysage (barres H.L.M, grue...), tout est spectacle tramé et quadrillé. En ce sens, le photographe allemand est le représentant d'une culture de « l'après-image » dans laquelle, comme le note Régis Durand<sup>12</sup>, « nous apprenons à voir (ou à croire) que les choses portent déjà, comme en filigrane, les images qu'elles sont appelées à devenir. »

Nous sommes dans le registre du simulacre ; c'est un constat d'ailleurs assez amusant puisqu'il nous renvoie à la pensée platonicienne annonçant deux instances qui fabriquent les images : l'art de la copie et l'art du simulacre (sans modèle, ce qui est vu, pensé, *Eidôlon*). St Bonaventure (début XIIIe) parle, du reste, lui aussi, de « simulacre » ; pour lui, l'image n'est plus « simplement » traces de Dieu (vestiges) énonce-t-il, elle est *signe* (simulacre) d'origine divine.

Dans son ouvrage *Radicant*, Nicolas Bourriaud écrit : « Les images se définissent désormais par leur densité, par la quantité d'atomes dont elles se composent – Combien de pixels ? Telle est la nouvelle condition de la lecture et de la transmission des images. »

La série des *Architectes* de Xavier Veilhan est travaillée à partir de captation 3D ; le modèle pose environ 1H sur un plateau tournant et il y a 3 scanners dont les résultats sont rassemblés sur un seul fichier. Ensuite, une machine-outil sculpte un bloc de mousse polyuréthane. Les représentations n'ont pas toutes la même facture...certaines sont très « réalistes », d'autres apparaissent avec des facettes grossières, d'autres entre les deux ; histoire de scanne. Les œuvres de Veilhan sont autant d'images devenues « sculptures ». Cela les rend intrigantes voire captivantes.

### ***Des peintres d'images***

Tursic & Mille, *Peinture marine*, 2020.

De quoi est constituée une image contemporaine ? Comment passer du « visuel », c'est à dire ce qu'on voit d'ordinaire (ref. Serge Daney), au tableau ? Telles sont les questions abordées dans les œuvres de Tursic & Mille où le *tableau de peinture* a toujours le dernier mot.

Le gros du travail de ces artistes est de choisir « leurs images » au sein de leurs banques personnelles de photos trouvées en ligne ou dans des magazines ; cela pour en faire *des peintures*. Après c'est affaire d'imagination (titre, échelle, support, médium) et de talent. Dans leurs œuvres, il y a des images *et* de la peinture. Ca n'est pas la même chose : des images *en* peinture - des *peintures d'images* - ou *de* peinture : la peinture *comme* image. Précisons que Tursic & Mille commencent à peindre lorsqu'*Internet* apparaît en France.

Pour eux, *Internet* n'a, cela dit, aucune importance au-delà d'archiver des « images sources » ; et j'aime bien leur remarque :

« C'est comme si on se demandait sur quel marché Cézanne est allé acheter ses pommes. »

Les tableaux de peinture de Tursic & Mille questionnent l'image grâce aux possibilités infinies de

---

12 Régis Durand, Andreas Gursky, in *art press* n° 226

leur médium et montrent des associations ou (et) télescopages d'images très contemporaines qui ont pour vocation de faire voir davantage que de simples images ; leurs tableaux rendent en effet surtout présente *la peinture* : brouillages, recouvrements, taches, empâtements, *silver paintings*, frottis, dégradations... On pourrait dire que « tout ce qu'il y a à voir ils le montrent. ».

Pour reprendre l'expression de Michel Guérin, le tableau n'est plus alors un miroir mais une sorte de « machine optique. »

La contemporanéité de l'œuvre de Tursic & Mille provient de la distance permanente entretenue avec un flux exponentiel d'images et des formes multiples avancées pour en découdre avec celles-ci. Nous sont alors offerts un *art de l'image* et des *images de l'art*.