

*Multitudes, 29, 2007*

Eric Alliez

Jean-Claude Bonne

### Défaire l'image

(Présentation du séminaire au Musée du Jeu de Paume [2006-2007]\*)

Posons ça avec une certaine brutalité, dans la violence d'un départ. D'entrée de jeu, comme une première règle du jeu, que nous assumons volontiers en termes de méthodologie paradoxale ou de paradoxe méthodologique, puisqu'on ne commence jamais que par un certain milieu non immédiatement justifiable ou « argumentable », et qui, au vrai, ne peut s'autoriser que de ce qu'il ouvre d'un peu singulier eu égard à l'état des choses, des lieux et du « débat » (mot-valise pour dire une réalité en général et en particulier peu réjouissante). Car ce séminaire ne commencera pas avec et par la notion d'image, qu'il lui faudrait, pour la mieux défaire, restituer (dans son essence ou sa pureté iconique) ou, pour radicaliser son altérité esthétique en une sorte de passage à la limite, reconfigurer (dans le supplément du discours) par une manière de forçage imaginaire mettant les images en rapport dialectique les unes avec (ou contre) les autres. Aussi nous accusera-t-on, sans doute, de renoncer à *sauver l'image* de l'apocalypse quotidienne du « tout à l'image » sans même examiner les possibles d'une vision autre dont dépendrait l'existence même de l'Art en ces négociations *tendues* entre un réel (démythologisant) et un dicible (défigurant).

Mais non, décidément, nous n'entrerons pas dans ce débat, sauf pour remarquer, comme il en ressort, qu'il y aurait image en un sens proprement esthétique quand une manière de mise en scène paradoxale des formes est chargée de dé-voiler ou dé-couvrir l'invisible qui attesterait, sinon du visible « lui-même », d'un visible consacré par l'art comme son enjeu, ou sa remise en jeu opérationnelle. Renversant cette perspective, nous partirons quant à nous de l'idée que l'art moderne et l'idée moderne de l'art se sont mutuellement instruits d'une problématisation toujours plus exclusive et inclusive des images en circulation, dans leurs échanges « multi-media » et leur pluralité de régimes, jusqu'à mettre en crise la notion même d'image avec la dialectique du visible et de l'invisible sur laquelle elle fondait sa réalité et sa

---

\* Ce texte n'est donc pas un « article » mais un « document de travail » qui avait été rédigé pour servir d'ouverture à la séance inaugurale du séminaire du Jeu de Paume (à l'invitation de Marie Muracciole) qui porte le même intitulé : « Défaire l'image ». Il est publié ici sans modification majeure.

nature de signe. À notre sens, l'art contemporain est issu de la radicalisation de cette crise ouverte par l'art moderne qui a entraîné avec elle une crise de l'identité doublement sensible de l'art puisqu'elle engage d'un même mouvement la forme-image et la forme-esthétique de l'art. Cette crise peut être dite époquale dans la mesure où elle ne concerne plus le refus ou l'acceptation de telle ou telle forme d'image, mais le rejet de la Forme-art de l'image en tant qu'elle lui impose de se définir par la forme dans une manière de phénoménologie (ou de dialectique) du visible et de l'invisible (ou du dicible).

La problématisation moderne de la forme-image et de la forme-esthétique de l'art a été ouverte par ces artistes qui ont nom Manet, Seurat ou Cézanne, en tant que leur œuvre se caractérise par un radical non-impressionnisme. Ni pré- ni néo- ni post-(impressionniste), leur œuvre, en ce qu'elle a de plus novateur, ne se situe ni dans l'annonce ni dans le dépassement de l'impressionnisme qui reste attaché à une transcendance phénoménale de la forme-image dans sa forme-esthétique. Leur œuvre travaille déjà ailleurs et autrement. C'est d'une façon assez inaugurale la rupture de Manet avec le « culte des images » baudelairien, rupture qui pourrait inscrire la « décrépitude de l'art » diagnostiqué chez le peintre par le poète-critique dans la dépendance de sa condamnation de la photographie quand celle-ci, comme on a pu le dire, « menace l'humanité même des images » (et l'impressionnisme est précisément volonté de retrouver par la peinture l'humanité de la beauté naturelle du monde à l'âge photographique). Le regard en devient le vis-à-vis d'une image-monde *défaite* interdisant toute animation « spirituelle » d'un arrière-fond, fût-ce au moyen d'une perspective pouvant faire sentir l'atmosphère impalpable du plein air... D'où cet effet de « rébus » propre à Manet, qui évide à l'extrême tout ce qui pourrait apparaître comme la traduction visible, comme l'image d'une impression quelconque. Jeff Wall n'évoquera pas pour rien « l'insistance de Manet sur l'image "occidentale" comme ruine » — ruine de l'image, déposée dans la bizarre planéité de son éventail insensible. Une image vide à force d'être surchargée et comme saturée d'objets-sujets dont tout principe de relation fait défaut... Défenestration *visuelle* de l'image au *Balcon* (1868-1869) dont les figures s'absentent les unes aux autres comme à toute forme de communauté du voir, soulignée par l'hallucinante fixité des grands yeux de Berthe Morisot. Ce sont aussi les images-spectres de Seurat, qui affronte comme nul autre avant lui la condition spectrale menaçant la peinture à l'âge moderne de la photographie, quand, ainsi qu'on a pu le dire, « entre l'imagerie et la chose mentale, le visible ne peut plus exister », *exister comme avant*. Seurat entreprend de *visionner* et de *synthétiser* ce non-visible (au sens de la perception naturelle) sous les espèces d'un Visuel entraînant l'image de la peinture dans sa plus grande artificialité : c'est l'effet

*machinique* de grisaille auquel on associe les toiles de Seurat, qui participent ainsi d'un anti-impressionnisme peu susceptible d'être célébré en termes de « commencement de l'autonomie du pictural » dans la « purification » du jeu des couleurs. La peinture ne peut plus être autre que *cosa mentale*, et le sera donc absolument, autrement : au détriment de tout « idéalisme » de la réception et de tout « réalisme » de la perception (l'« absolument moderne » prononcé par Rimbaud, qui ne va pas ici sans l'admiration de Duchamp pour Seurat l'Extra-terrestre). Cézanne, enfin. Il y a bien sûr ces Baigneurs-Baigneuses qui n'offrent qu'un assemblage artificiel de fantômes, sans grâce ni beauté naturelle, anatomiquement équivoques, aux visages mal esquissés (des visages-masques), dont les attitudes distantes et impersonnelles, sans rapport les unes avec les autres, « invraisemblablement groupées dans un paysage inexistant », semblent mimer une grossière peinture de genre, cernée par les lignes insanes d'un dessin difforme. Et c'est alors l'image elle-même qui se trouve ainsi deux fois attaquée. Mais c'est surtout que la lenteur inhumaine, l'inachèvement, l'étrangeté fondamentale de Cézanne sont le signe de cette lutte, toujours à reprendre, de ce travail poussé à la frénésie contre l'image et ce qu'il appelle ses « spéculations intangibles ». Résister à l'image dont on n'est jamais quitte, refuser le « grappin » de ses séductions humaines, trop humaines, quel qu'en soit le prix en terme de « réalisation »... Soit la construction du tableau comme incessante déconstruction de l'image dans l'œuvre qui pourra apparaître comme de moins en moins « faite » quand elle est de plus en plus « réelle ». La déconstruction, la *défaite de l'image* appartient à part entière à l'opaque réalité de l'œuvre selon les modalités toujours singulières d'un procès mené par excès ou par défaut. Soit *la sombre magie des couleurs lancée contre le culte des images*, sachant que l'image est ce qui reste, ainsi que Cézanne l'explique, quand on ne voit plus rien des suggestions de la couleur. *Démotiver l'image — et la couper de toute « littérature » — pour remotiver le tableau en tant que champ de tensions organisant les événements colorés*. Projet au final « matisséen », et comme tel reconnu par Matisse...

Loin de poser ici les bases d'une quelconque téléologie dans une histoire générale de l'art moderne et contemporain, nous nous attacherons bien plutôt à dégager un certain nombre d'*opérations critiques* nous permettant de problématiser, comme tels, les rapports du « contemporain » à cet « extrême moderne ». Car si l'on se propose de revenir sur ces œuvres, ce n'est surtout pas pour faire valoir que la crise de l'image et de l'esthétique dont ils ont été des initiateurs majeurs aurait trouvé son dépassement dans une histoire de l'art moderne finalisée par quelque idéal moderniste dont on aurait pu mal évaluer jusqu'ici la conséquence contemporaine. S'il se réclame de l'abstraction, entendue comme une simple rupture avec la

forme figurative de l'art, le formalisme moderniste ne sort pas de la forme-image ni de la forme-esthétique de l'art, puisqu'il en appelle encore au déploiement d'une transcendance dans les voies mêmes d'une immanence esthétique — une immanence du médium invitant à l'exhibition de la processualité dont il est l'objet et dans laquelle l'art révélerait, en la réalisant, son essence. L'abstraction, toute formelle qu'elle soit, se prête fort bien à un discours sémiologique par la voie d'une métaphorisation qui fait de ses lignes et de ses couleurs des signes et des symboles (comme l'a bien montré Georges Roque dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*).

La crise de la notion d'image ouverte par l'art moderne ne pouvait conquérir sa portée la plus intempestive que par ce qui se démontre dans la *dis-continuité* de l'art contemporain. C'est cette dis-continuité qui dépend à notre sens de la rupture que Matisse et Duchamp opèrent, chacun pour son propre compte, avec *l'image esthétique*, d'un terme qui tente de ressaisir le point de départ commun de leur rupture. En produisant cette rupture, dont il faudra mesurer la radicalité et préciser les modalités asymétriques, Matisse et Duchamp détermineraient les deux paradigmes fondateurs, en tout point opposés (une polarité « pratique » et « idéale »), de l'art contemporain.

Pour accéder à la contemporanéité refoulée de ce que nous appelons la Pensée-Matisse, et donc à sa rupture avec l'image et l'esthétique que celle-ci implique, il faut commencer par se défaire de l'image en miroir qui entend maintenir de force son œuvre entre Modernisme et Tradition, hédonisme du sujet (le Matisse très-français des Odalisques et de la Joie de vivre) et hédonisme du médium (le plaisir esthétique de la couleur pour la couleur) en lui opposant le fauvisme permanent revendiqué par Matisse. Ce qui l'a conduit à excéder le monde clos de l'image-tableau et à destituer l'Image-Esthétique de l'Art dans une énergétique vitaliste et expansive des couleurs où se joue tout un devenir-signes des forces : ce sont des signes diagrammatiques qui subvertissent la notion commune de signe parce que, opérant hors de toute phénoménologie comme de toute dialectique du visible et de l'invisible, indifférents à la distinction du figuratif et/ou de l'abstrait, ils ne représentent rien qu'ils n'expriment ou signifient en termes de rapports de couleurs-forces — pour en distribuer *au dehors* les singularités. Une « esthésique » donc, plutôt qu'une esthétique, dont Matisse expérimentera l'expansivité et la vitalité au fil d'un *constructivisme décoratif* à vocation toujours plus « environnementale » (à partir de la prolifération « rhizomatique » des papiers découpés sur les murs de son appartement-atelier-laboratoire). C'est cette machine-couleur, cette machine « abstraite » autant que « vivante » qu'il faut donc restituer, pour faire jeu égal avec elle, face à la « machine célibataire », à la machinerie grise de Duchamp mettant en œuvre un

*constructivisme du signifiant* qui commence par réduire la Forme-Art aux jeux de langage sur l'art (la « couleur invisible » des mots-titres) afin de subvertir, de *couper* le régime imaginal/imaginaire des arts dits plastiques. La coupure-Duchamp, la coupure nominaliste de Duchamp signifie ici l'évidement de l'image par une machinerie auto-signifiante qui abolit tout faire-signifier du monde dans une « indifférence visuelle » visant, *littéralement*, à « brûler toute esthétique ». *Étant donné tel objet ready-made*, il y a aplatissement, sur le circuit le plus court du vu et du dit, de toute espèce de dialectique supérieure entre le visible et le dicible — en sorte que le jeu du signifiant fait passer au passé tout effet-d'être de l'image-signifier. C'est la place unique de Duchamp dans la pensée contemporaine : traduire l'impossibilité réelle du romantisme (l'Image-Monde) dans l'ironie nihiliste qui s'empare de la « présentation de l'imprésentable » traditionnellement dévolue à l'esthétique : non plus l'Invisible de/dans l'Image, et pas plus l'Intersubjectivité de/dans la Forme (avec sa transformation par les regardeurs qui « font » l'œuvre) , mais le flottement de l'Image abstraite du Signifiant dont les « expressions » ne symbolisent plus que la « Tautologie en actes » de la construction « *sans aucune résonance du monde physique* ». Soit l'évidement proliférant de l'Image-objet de/hors l'art comme fondation in-esthétique de la postmodernité *que l'on dé-montre et démonte pour la première fois comme telle dans l'art-antiart*.

Jouer l'archéologie du contemporain sur la polarité Matisse/Duchamp sera donc ici une façon de relancer, dans ce qui a nom Post/moderne, le conflit sur *la question du sensible* et sur le rapport de l'art à ses dehors.

Un dernier mot pour préciser la nature de notre entreprise. S'il est question ici d'archéologie, c'est au sens où Foucault peut la distinguer de la généalogie quand il écrit : « La dimension archéologique permet d'analyser les formes mêmes de la problématisation ; sa dimension généalogique, leur formation à partir des pratiques et de leurs modifications. » Il ne faut donc en aucune façon attendre de l'archéologie du contemporain que nous tentons ici une histoire récapitulative ou totalisante de sa genèse, non plus qu'une quelconque classification des pratiques foisonnantes de l'art contemporain à partir de la double réception de Matisse et de Duchamp.