



Focales

1 | 2017

Le photographe face au flux

Ouvrir le flux

Rodolphe Olcèse

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=575>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Rodolphe Olcèse, « Ouvrir le flux », *Focales* n° 1, *Le photographe face au flux*, mis à jour le 26/06/2017, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=575>.

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Ouvrir le flux

Rodolphe Olcèse

Un constat peut-être fait quotidiennement par chacun : nous vivons l'époque du règne de l'image et ce règne transforme nos capacités de penser et, plus fondamentalement, d'éprouver le monde. L'image est partout, et il n'y a à peu près rien aujourd'hui dans nos expériences vécues, qui ne soit appelé, par quelque force irrésistible dont nous ignorons la portée véritable, à une sorte de partage du sensible, sous la forme de sa reprise numérique. L'image photographique, par les dimensions d'instantanéité et d'adhésion immédiate à la réalité auxquelles elle semble donner accès, est devenue le medium parfait pour produire un tel partage. Nos appareils domestiques fabriquent des images de plus en plus définies. Connectés sur les réseaux sociaux, ils organisent une mémoire visuelle qui se nourrit d'elle-même au quotidien.

Pouvons-nous encore parler, dans ce vaste mouvement de production d'images, d'un acte de prise de vue, c'est-à-dire d'un positionnement du regard dans et devant l'ordre du monde ? La production visuelle se caractérise maintenant en termes de flux, c'est-à-dire de mouvement de données informatiques. L'image, d'un point de vue technologique, comme tout document, se laisse reconduire à la conjonction d'un ensemble de data, de données visuelles produites dans une logique où une vue chasse l'autre à chaque instant, selon un rythme sur lequel nous n'avons plus prise. C'est jusqu'à la capacité de l'image à faire trace ou empreinte qui semble disparaître. Si tant d'images se font presque d'elles-mêmes, selon un dispositif technique où notre propre corps ne semble plus être qu'un paramètre parmi d'autres dans le déclenchement de l'outil auquel il est appareillé, quel sens y a-t-il à produire encore de nouvelles vues ?

Cette question propose d'elle-même sa solution : si les images se donnent aujourd'hui à expérimenter en termes de flux, selon un mouvement qui emporte notre regard, seules des images sont à même de le retenir, de le suspendre et finalement de l'ouvrir. Pourquoi faire des images ? Précisément parce qu'il y en a trop, et que le regard doit dans cet excès qui l'environne trouver à quoi s'arrimer, pour redécouvrir ses puissances propres de compréhension ou d'interrogation du monde. Pour le montrer, nous réfléchissons à cette inflation du visible, à cette dimension résolument intrusive de l'image dans les environnements quotidiens. Cette situation contemporaine, qui nourrit la crainte légitime de voir se construire un ordre de pur contrôle social, atteint-elle fondamentalement le pouvoir suspensif et la capacité à faire événement de l'image ? Et si oui, comment le retrouver ?

Plonger dans le flux : la photographie et l'expérience du temps réel

Les outils numériques qui sont les nôtres et qui ne cessent d'évoluer avec une rapidité déconcertante imposent, dans une certaine mesure, de vivre sous le régime de l'immédiateté et de la vitesse, sinon de la précipitation. Le temps réel est devenu une injonction et semble fixer une nouvelle norme à nos activités. Cette nouvelle donne technologique et culturelle n'est pas sans

effet sur les possibilités ouvertes à la pratique artistique, et à la photographie en particulier. Comment penser le médium photographique dans un complexe technologique fortement incitatif, dont le sens est de conduire les individus qui s'y inscrivent à produire des contenus qui se chassent les uns les autres à chaque instant ? Dans cet ordre, l'image n'est plus tant mobilisée pour sa capacité à suspendre le devenir et à éterniser un moment vécu afin de l'exposer à l'attention, que pour la simplicité avec laquelle elle permet de faire état d'une situation vécue, apparemment sans délai, sur les réseaux de natures diverses que nous utilisons et auxquels nos appareils sont articulés. L'usage contemporain de l'image fixe, loin de permettre d'interrompre le flux du devenir, de suspendre le mouvement du monde pour ouvrir en lui un nouveau régime de visibilité, signe une sorte de reprise numérique du réel, dans laquelle la photographie est elle-même prise dans un flux d'apparitions éphémères et de disparitions soudaines, selon une logique de publication où chaque contenu proposé contribue à éliminer ceux qui l'ont précédé, et dont la seule pertinence est de permettre à un entourage plus ou moins proche d'adhérer un instant, dans une sorte de vertige du temps réel, à une situation dans laquelle rien, *a priori*, ne s'adressait à lui. Éric Sadin remarque en ce sens, dans *La Vie algorithmique*, que le temps réel

correspond à un mode d'appréhension qui élimine au fur et à mesure, ne se concentrant pas tant sur l'instant que sur ce qui advient. En cela le temps réel ne correspond pas à un présent en quelque sorte continûment étiré, à la durée bergsonienne. Il rend possible l'observation immédiate des événements, mais avec un retard imperceptible, qui appelle de suivre sans fin l'impulsion suivante, n'exposant jamais un état pleinement avéré [1].

Le temps réel donne lieu « à une forme de perception et d'action faisant corps avec le milieu mais sans s'y confondre totalement », ce qui l'inscrit, selon Éric Sadin, dans « le régime de l'alerte ». De toute évidence, les médias que nous utilisons quotidiennement sont au service de ce « temps réel computationnel », dont l'ethos « tend à se fondre ou à se confondre avec la nature quantique et volatile du monde, réconciliant de façon inattendue la rationalité découpante cartésienne et le principe de l'impermanence zen [2] ». Dans cet ordre, les appareils de prise de vue, qui permettaient naguère d'être au monde et de lui faire face, sont désormais des outils parmi d'autres, auxquels il est demandé de nourrir ce flux du temps réel, ce mouvement qui opère comme une lame de fond où tout ce qui advient porte le signe de sa propre disparition. À cet égard, le succès de certaines applications de partage d'images « éphémères » (*Snapchat*) ou encore le développement récent de la logique du direct sur les réseaux sociaux sont particulièrement éloquentes.

Dans ce contexte, aux implications multiples, les puissances de l'image photographique semblent à bien des égards prises à revers. Jean-Christophe Bailly, parmi bien d'autres auteurs, a mis en évidence cette aptitude que donne théoriquement l'image photographique de retenir quelque chose du flux temporel. Toute photographie, dit-il, est une sorte d'arrêt sur image, à la fois stoppage et stupéfaction. Et le numérique, malgré la facilité de production et de suppression qu'il induit, ne retire rien à ce caractère fondamental de la photographie :

La photographie opère dans le temps et dans l'espace un stoppage : un cadrage, survenant sur l'instant qu'il capture, empêche le temps de filer. Le référent qui est saisi dans ce cadrage peut n'être pas plus important qu'une simple remarque, mais cette remarque se suspend pour toujours : c'est

1. Éric SADIN, *La Vie algorithmique. Critique de la raison numérique*, Paris, Éditions l'échappée, 2015, p. 108.

2. *Ibid.*

le caractère nécessairement insaisissable de l'instant qui est nié – l'arrêt sur image en quoi consiste la photographie est une pure invention, aucun regard animal ou humain, si fixe soit-il, ne peut accéder à ce vertige d'immobilité définitive. Or justement toute photographie est définitive, il est de l'essence de la photographie d'être ce graphe que plus rien n'est en droit ou en passe d'affecter. Au sens strict, la photographie est stupéfiante, et elle l'est toujours : même si le numérique donne au suspens photographique le caractère d'une extrême facilité d'effacement, il y a toujours cet instant de la formation-fixation en image, qui demeure saisissant [3].

Les termes que mobilise Jean-Christophe Bailly pour décrire l'opération photographique ont une radicalité dont il faut prendre la mesure : le stoppage, qui évoque un arrêt brusque et soudain d'un véhicule en transit, ou encore la stupéfaction, où c'est le flux de notre conscience qui, exposé à une forme de sidération, semble s'abolir et se figer dans l'immobilité. Stoppage et stupéfaction supposent l'irruption soudaine d'un événement qui fait rupture dans l'expérience du réel. Toute prise de vue photographique, pour anodine qu'elle puisse être, produit un état de rupture. La rétention de l'instant, l'arrêt sur image est toujours le signe d'une catastrophe, au sens étymologique du terme : un renversement, un retournement. Aussi, est-il particulièrement significatif que Jean-Christophe Bailly intègre à sa réflexion sur la saisie photographique les images prises à Hiroshima et Nagasaki où l'ombre portée de manière indéfectible sur une surface physique – asphalté, marches d'un escalier en pierre ou poteau électrique – est le signe de la disparition de son sujet. Si de telles images ne sont nullement paradigmatiques de la prise de vue en tant que telle, elles disent de manière saisissante la puissance disruptive que la photographie porte en elle, et que son usage habituel ne peut que diluer ou occulter.

Retenir le flux : image fixe et disruption

La question qui se pose, dès lors, est de savoir comment la photographie, dans un vaste système d'administration numérique du monde et de ses représentations, peut encore opérer et déployer la puissance disruptive qui la caractérise. Que le sens du système soit de réduire autant que possible l'écart entre l'événement et son appréhension, comme le donne à penser Éric Sadin, ne peut qu'affecter le régime de l'art et les modalités de rencontre et de fréquentation des œuvres. Edmond Couchot et Norbert Hilaire ont mis en évidence les contradictions d'une époque, où le goût de l'éphémère et l'impératif du temps réel, qui se manifestent également dans l'importance que prennent aujourd'hui les pratiques du happening et de la performance, sont corrélatifs d'un « temps qui voit l'essor sans précédent des techniques d'enregistrement et de mémoire, qui voit aussi s'opérer, en ce qui concerne les images et les icônes, un transfert du monde de l'art au monde des médias [4] ». À cet égard, est-il besoin de rappeler qu'il n'y a pas aujourd'hui une région du monde dont nous ne puissions nous procurer une image sans avoir eu à la faire nous-même ? La base de données visuelles, en perpétuelle croissance, en mutation constante, que constitue le projet *Google Street View* consiste précisément à produire une vision du monde dans laquelle l'image ne fait plus rupture, puisque toute vue est reçue et perçue dans sa continuité avec plusieurs autres qui la prolongent, et qui construisent par leur juxtaposition une vision d'ensemble.

3. Jean-Christophe BAILLY, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2009, p. 78

4. Edmond COUCHOT et Norbert HILAIRE, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, p. 16.

Certaines pratiques contemporaines se saisissent des images constituées par *Google* dans sa volonté de photographier le monde, images que l'on qualifiera volontiers d'images non-photographiques, dans la mesure où elles cherchent précisément à annuler ou à nier la puissance d'arrêt de la photographie. Si le propre du flux computationnel est de faire disparaître immédiatement les images qu'il accueille pour nous inviter à nous mettre en présence d'autres images, ce qui est le principe même de la navigation sur *Google Street View*, l'artiste ne pourra faire face qu'en y introduisant des facteurs à même de le rendre inopérant : en le disloquant d'une certaine manière, ou en recherchant à l'intérieur de l'image elle-même un motif de suspension ou de stupéfaction. Deux artistes contemporains, Julien Levesque d'une part, et Jon Rafman de l'autre, dans des travaux formellement assez différents, mais qui puisent à la même source, s'efforcent en ce sens d'exploiter la cartographie mondiale composée par *Google* pour donner accès à un état poétique – et critique s'agissant de Jon Rafman – du monde, que la vaste entreprise développée par *Google Street View* veut précisément ignorer.



› Julien Levesque, *Street Views Patchwork*, capture d'écran.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Julien Levesque, dans *Street View Patchwork* [5], recompose des panoramas en superposant des séries de quatre images interactives de *Google Street View* sur une page web. Ce dispositif particulièrement simple propose une série de paysages imaginaires et impraticables, requérant chacun le dispositif de navigation *Google*, qui devient un outil de désorientation. Comment mieux mettre en évidence la vacuité de ce flux d'images que *Google* produit aveuglément ? Sortir du flux, dans un tel geste, consiste à le démultiplier, en exploitant pleinement les ressources qu'il propose. Cette pièce de 2013 montre, derrière son aspect ludique, que la réalité est infiniment plus complexe que l'image produite par son enregistrement mécanique.

Cette réalité peut du reste engendrer elle-même, et d'elle-même, les facteurs de perturbation qui rendent sa domestication impossible. Le projet de Jon Rafman intitulé *9-eyes* [6], présenté à la dernière Biennale de Lyon, qui exploite lui aussi les ressources de *Google Street View*, est une collection d'images fixes trouvées par l'artiste lors de ses interminables navigations virtuelles,

5. < <http://www.julienlevesque.net/street-views-patchwork/> >

6. < <http://9-eyes.com> >

qui mettent en présence de scènes insolites, parfois brutales, réinjectant de l'imprévu dans un environnement qui semble proscrire purement et simplement toute forme d'événement ou de rencontre. C'est ainsi que l'on découvre que la cartographie du monde la plus objective et la plus neutre n'échappe pas au trafic de drogue, à la prostitution ou aux violences de tous ordres, ce dont l'application *Google*, pour qui voudra s'y perdre, témoigne malgré elle. Ce que manifeste un projet comme *9-eyes*, c'est que le flux contient ou produit de lui-même les figures ou éléments de perturbation qui vont permettre de le suspendre, la puissance d'arrêt qui fait sortir du flux étant moins ici le fait d'une image réalisée par un artiste, fût-ce sur le mode du détournement de matériaux préexistants, que d'une scène enregistrée fortuitement par un dispositif réglé de capture et de restitution du réel qu'on imagine aveugle dans son fonctionnement.

Les concepts de « dis-location » et de « re-location » que le théoricien de l'art René Berger a développés pour penser le dispositif de l'installation vidéo semblent particulièrement opérants pour problématiser ce qu'engagent de tels gestes. René Berger souligne en effet, dans un texte intitulé « Les installations vidéo : au carrefour des topiques », que le simple fait de déplacer des objets dans un espace qui ne correspond pas à leur fonction, et donc de les sortir de leur « situation-type », suffit à faire apparaître en eux une nouvelle topique. Annulés dans leur fonction, des objets assemblés dans un espace restreint et placés dans le voisinage de vidéos dont ils peuvent obstruer ou perturber la vision peuvent être perçus pour ce qu'ils sont dans leur immédiateté [7]. Quant à leur « re-location » dans un nouveau rapport ou dans un nouvel espace, elle fait apparaître en eux de nouvelles topiques, ouvre aux multiples dimensions de sens qu'ils recèlent, qui étaient comme contenues et étouffées par la relation d'usage ordinairement entretenue avec eux. En ce sens, ce à quoi ouvre la « dis-location » et « re-location » des formes, c'est à la possibilité de penser autrement le monde et la place que nous y occupons. À leur manière, c'est aussi à une « dis-location » que travaillent Julien Levesque et Jon Rafman, à partir d'images dont la fonction, qui est précisément locative, est de nous permettre de nous situer dans un espace qui ne nous est pas familier. Extraire ces images du flux internet, et nous les adresser sur le mur d'un musée ou d'une galerie, c'est une manière de retrouver une dimension essentielle de la photographie, qui consiste à découper, à prélever une vue limitée et cadrée sur le réel. Ce qui est ici digne de remarque, c'est précisément que cet acte de prise de vue relève moins de la production d'image que de l'édition, et fait surgir une figure de l'artiste comme éditeur, comme le met en évidence Clément Chéroux dans un article consacré aux usages contemporains de la photographie [8].

7. René BERGER, « Les installations vidéo : au carrefour des topiques », in *L'Art vidéo et autres essais*, JRP | Ringier, Zürich, 2014, p. 104.

8. Clément CHÉROUX, « Face au flux. Art contemporain et photographie vernaculaire à l'époque d'Internet », *Artpress 2 : La Photographie, un art en transition*, troisième trimestre 2014, p. 103-107.



› Julien Levesque, *Street Views Patchwork*, capture d'écran.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Rompre le flux : le code et l'imprévisibilité de la forme

À travers ces gestes d'édition, les artistes contemporains, à leur manière, cherchent à retrouver la possibilité de faire l'expérience d'un monde dont l'entreprise totalisante de *Google*, sous couvert de proposer une photographie intégrale du réel, semble à bien des égards nous avoir séparé. Un texte du philosophe Henri Maldiney permet de comprendre en quel sens :

L'ouverture inaugurale du monde, dans le sentir, n'a rien à voir avec ce capital de renseignements qu'on appelle aujourd'hui « information ». Nous y sommes informés en un autre sens : au sens primitif, le plus concret, du mot, où « informer » ne veut pas dire « transmettre des connaissances » mais « donner forme », une forme à même laquelle une présence est amenée à soi. C'est là une situation qui n'a pas d'en deçà. Là où il s'agit d'être le là du monde, il ne s'agit pas d'enregistrer des connaissances à son sujet, mais de co-naître à son événement-avènement. Le propre de l'événement, c'est d'être irrépétable, de n'avoir pas d'itération dans le temps, puisqu'il fonde le temps. C'est parce qu'il constitue lui-même un événement irrépétable, unique en sa propre genèse, qu'un tableau de Cézanne amène le fond du monde à l'existence. Le réel n'est pas répétable. Le répéter, c'est le « doubler », le trahir. Or le code, non seulement, présuppose, mais il institue le répétable. Il est une trahison de la réalité [9].

Si Henri Maldiney ne parle pas du code au sens d'un langage de programmation – l'enjeu pour lui est plutôt de montrer que la sémiotique de l'art ne permet pas d'appréhender ce qu'il y a d'irréductible dans l'expérience à laquelle ouvrent les formes esthétiques –, ce qu'il écrit se vérifie largement dans le contexte de la numérisation des formes qui nous intéresse ici. Le principe d'une image numérique, c'est précisément qu'elle peut être répétée à l'identique sur divers écrans sans rien perdre de sa définition. Pour autant que le nombre de pixels qui la composent reste identique, elle transmet toujours les mêmes informations. L'image numérique suppose

9. Henri MALDINEY, « La présence de l'Œuvre et l'alibi du code », in *Art et Existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 27.

la « réitérabilité » à même son apparition, dans le sens où, même si son affichage semble instantané, elle ne devient visible sur un écran qu'au terme de l'exécution du code qui contient les informations de position et de colorimétrie de chaque pixel dont elle se compose. Comme résultat d'un code binaire ou hexadécimal, l'image numérique est une forme absolument prévisible, il n'y a rien de vivant en elle qui puisse la faire différer de ce qu'un terminal attend d'elle.

C'est précisément en travaillant cette dimension computationnelle de la photographie numérique que Jacques Perconte, dans un projet qui relève du net-art, parvient à faire de l'apparition de l'image photographique sur un écran un moment à la fois unique et non répétable. *I Love You* [10] est une application web, initialement développée en php, devenue obsolète puis restaurée en javascript, dont le principe est à la fois simple et vertigineux. Jacques Perconte a en effet mis en place un algorithme permettant à un navigateur web d'ouvrir le code source d'une photographie de sa compagne et de parcourir le contenu de ce fichier dans sa version hexadécimale. Une variable est calculée, qui résulte de plusieurs paramètres liés à des informations relatives au serveur, à l'adresse IP ou à la date et l'heure de connexion de l'utilisateur et à des constantes comme le nombre d'or. Cette variable donne elle-même lieu à une séquence hexadécimale à deux caractères, qui est alors recherchée dans le fichier source de l'image et remplacée systématiquement par l'expression « I Love You ». Le fichier image ainsi transformé, quand le navigateur cherche à l'afficher, engendre une série d'aberrations plus ou moins radicales, qui peuvent aller de la simple transformation colorimétrique à la disparition du motif derrière les pixels, voire à la destruction pure et simple de l'image elle-même, quand les occurrences de l'expression « I Love You » sont si nombreuses que l'image ne peut plus du tout être interprétée. La photographie devient alors une sorte d'icône brisée : une vue promise à l'impossible.

10. < <http://iloveyou.38degres.net/> >



► Jacques Perconte, *I Love You*, Captures d'écran. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Les implications d'un tel geste sur la pensée de l'image et de la représentation numériques sont multiples. Il y a, dans ce travail, l'intuition que l'image numérique, par la structure du code dont elle procède, n'est pas en mesure d'accueillir l'excès amoureux qui a pourtant présidé à sa fabrication. On pense évidemment à l'interdit de la représentation, qui n'est pas étranger à ce projet. Mais ce qui importe ici, c'est que cet iconoclasme technologique traduit moins un refus ou une pétition de principe que la recherche d'une défaillance et d'un point de non-retour dans le mouvement d'une forme visuelle mise en demeure d'exprimer un sentiment qui se découvre de manière toujours neuve et imprévisible. Que peut une image à laquelle j'ordonne d'exprimer littéralement, en l'inscrivant dans sa structure même, l'amour que je porte à ma bien-aimée, sinon se fendre au contact de cette vague qui la traverse ? L'image numérique, comprise comme un quantum d'informations, est une image morte, tuée. Quand on y injecte un pur sentiment, elle déraile, jusqu'à se briser totalement.

L'autre aspect qui semble particulièrement important dans ce travail, c'est qu'il donne les moyens de penser, dans le contexte des technologies numériques, où tout ce qui advient est programmé,

et où le hasard lui-même est calculé, une relation à une forme plastique qui ne peut plus être anticipée. En mettant en échec la représentation, le projet de Jacques Perconte, d'une certaine manière, pose la question de la présence que toute forme esthétique implique et qui, quand elle engage la relation amoureuse, ne saurait être assumée sur un mode seulement virtuel. L'excès de cette présence produit, de manière active et dynamique, par un parallélisme inversé, un pur dépouillement informationnel. L'image qui contient beaucoup d'amour est plus abstraite, se dépouille de ses qualités plastiques, et porte le regard dans des régimes du visible où la figuration est rendue impossible. Les transformations auxquelles se prêtent les photographies d'Isabelle, la compagne de Jacques Perconte, ne sont annoncées par rien, et c'est en quoi elles peuvent à proprement parler nous informer. Informer, rappelle en effet Maldiney, c'est donner forme. Or précisément, la forme, c'est d'abord un mouvement, une advenue. La forme se forme, aime à répéter Maldiney, elle vient toujours depuis son propre fond, et se signale elle-même dans le mouvement de son autogenèse. Une forme esthétique n'a pas de dehors, pas de voisinage dit encore Henri Maldiney [11], ce qui est bien le cas des images engendrées par l'algorithme de Jacques Perconte, qui voient les détails du corps qu'elles tentent de figurer proposer des espaces visuels sans contiguïté ni extériorité. C'est pourquoi elles font événement dans le flux : elles y introduisent des failles qu'elles franchissent aussitôt pour porter le regard à ce qui dans l'image ne peut pas être imaginé. Inscrites dans le flux, elles le brisent pour y ouvrir le lieu de leur propre apparition, unique, jamais réitérable, car d'emblée anéantie par cette ouverture du code.

11. « Ce qui fait la fragilité d'une œuvre d'art fait aussi sa rigueur : elle n'a pas de voisinage » in Henri MALDINEY, *L'Art, l'éclair de l'être*, Seyssel, Comp'act, 1993, p. 21.



➤ Jacques Perconte, *Marines*, Captures d'écran.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Il importe de souligner que, si l'algorithme mis en place par Jacques Peconte pour *I Love You* produit des images souvent arides et inconfortables, l'artiste a su trouver une touche proprement picturale dans son travail, qui est particulièrement sensible dans ses séries d'impressions d'images fixes réalisées à partir de flux vidéo. Ces derniers sont soumis à des algorithmes de compression qui opèrent sur la matière des images, mais dans une perspective où il s'agit, à la différence du pur lâcher-prise qui est à l'œuvre dans *I Love You*, de produire des altérations visuelles désirées et d'une certaine façon contrôlées, pour porter les images à une dimension plastique tout à fait sidérante. C'est ainsi que *Tempête à Vielle-Saint-Girons* [12] par exemple, ou encore la série des *Marines* [13], dont le titre, qui est un motif en soi, dit bien la dimension picturale, se fraient

12. < <http://www.jacquesperconte.com/oe?199> >

13. < <http://www.jacquesperconte.com/oe?193> >

un chemin entre plusieurs régimes d'image, de la prise de vue réelle à la peinture, pour restituer une expérience du paysage qui renoue avec une tradition figurative tout en reconduisant la pratique artistique à l'exigence d'ouvrir à un monde sur lequel le regard se pose pour la première fois. Dans leur dynamique, les images génératives de Jacques Perconte retrouvent quelque chose de ce qui caractérise les formes esthétiques selon Maldiney, qui ne peuvent être là et se trouver elles-mêmes dans le « y » du « il y a » qu'en brisant le cercle de nos habitudes, des systèmes de représentation et des réseaux de signification dans lesquels elles émergent pourtant. Pour se tenir face au flux, il faut commencer par l'ouvrir, c'est-à-dire aussi bien y plonger que le briser. Car il n'y a que par le dérèglement de notre environnement habituel d'existence que les dimensions de surprise, de rencontre et d'événement – autant de termes qui ont pour Maldiney valeur de synonymes – deviennent enfin possibles. Dans un autre texte, le philosophe rappelle :

Un événement est une déchirure de la trame de l'étant, de ce qui va de soi et va sans dire, soit par habitude, soit par système. La pensée se trouve devant la chose quand cessent d'être opérants le réseau des significations et l'intersection des expériences acquises. L'altérité ne peut être que rencontrée. Et toute rencontre a lieu dans la surprise. Ce qui étonne dans un événement ou une chose est ce qui fait son propre : premièrement qu'il y ait quelque chose de tel, deuxièmement, que j'y aie ouverture... les deux à partir de rien [14].

Ce que montre un travail comme celui de Jacques Perconte, c'est que les images numériques – ni plus ni moins que toute forme plastique, pour autant que soient compris les processus qu'elles engagent, et partant, les lieux où peut s'immiscer notre regard avec elles – sont aussi là pour nous permettre de prendre toute la démesure de notre expérience du réel. Le réel, aime à répéter Maldiney, c'est ce que l'on n'attendait pas, et qui sitôt paru, est depuis toujours déjà là. Si le flux des images qui nous assaillent de toutes parts semble n'avoir d'autre finalité que de nous détourner du réel, il importe de chercher dans ce foyer en constante inflation des formes qui soient à même de nous envoyer à travers le monde, dont elles ouvrent les dimensions en nous ouvrant à lui, dans une situation qui n'est plus de face-à-face ou de vis-à-vis, mais de co-appartenance. Et ce que nous donne cette co-naissance au monde, qui se signale quand nos habitudes se brisent sur la fine crête de l'événement et nous abandonnent tout entier à la surprise d'exister, c'est que l'essentiel de ce que la forme plastique, sans voisinage ni dehors, a à nous communiquer, c'est la possibilité où nous sommes de lui être présent, et que nous ne découvrons jamais que là où elle commence, dans l'ici et maintenant d'une rencontre avec le réel, qu'elle nous adresse dans sa radicale nouveauté.

Mes remerciements à Julien Levesque et à Jacques Perconte, qui ont autorisé la reproduction de visuels de leurs travaux pour illustrer le présent texte.

L'auteur

Après des études de philosophie, Rodolphe Olcèse développe une écriture critique autour du cinéma et a réalisé des films courts, à la frontière de plusieurs territoires cinématographiques. Il écrit sur les formes courtes pour des revues comme *Bref magazine* ou *Turbulence Vidéo*. En 2015, il entame une recherche doctorale autour de la pratique contemporaine de l'image en mouvement, du point de vue de son rapport à l'archive, au sein du CIEREC (Université de Saint-Étienne).

14. « Une phénoménologie à l'impossible : la poésie », in Henri MALDINEY, *L'Art, éclair de l'être*, op. cit., p. 80.