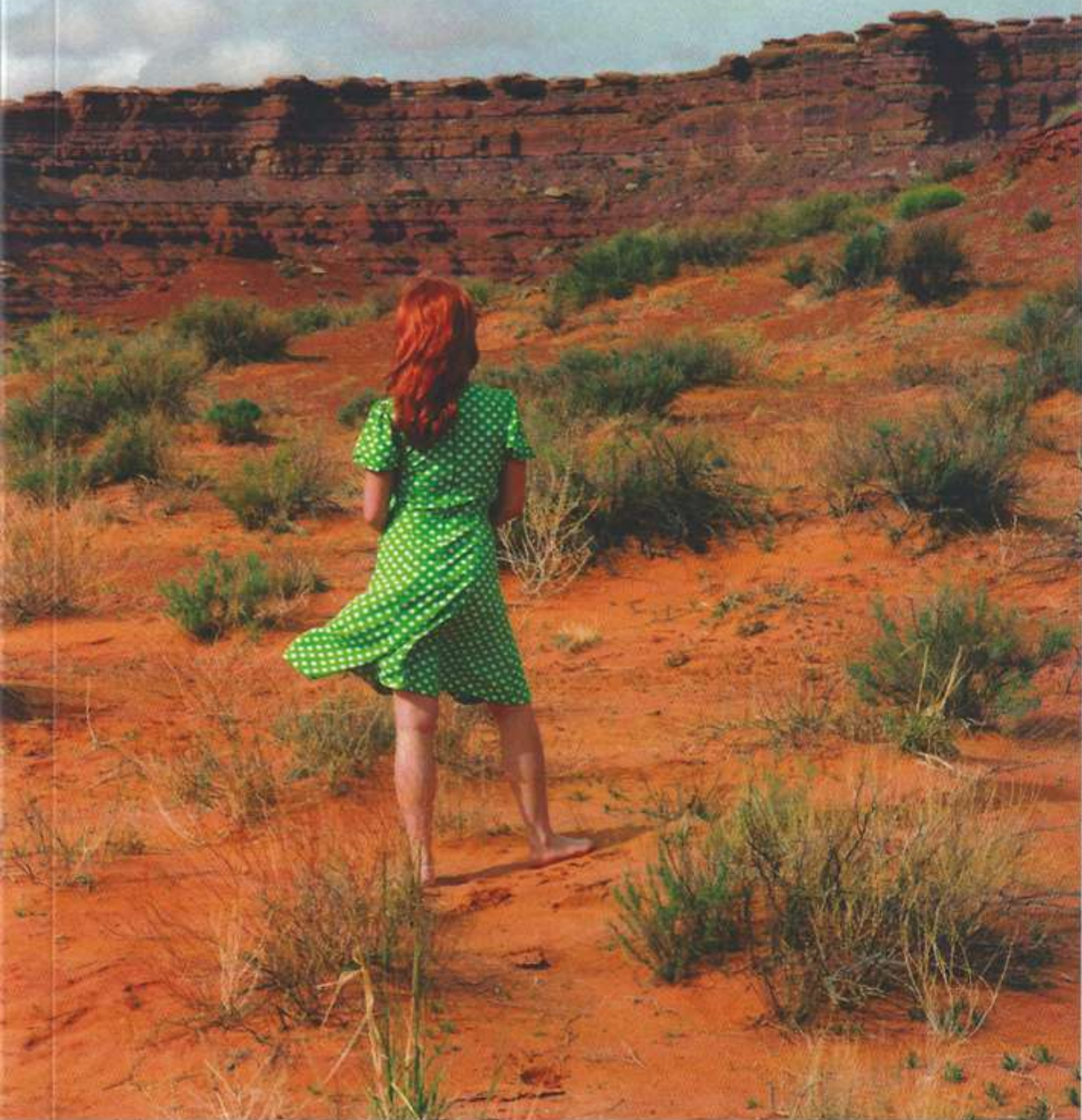


# ImagoDrome

*Des images mentales dans l'art contemporain*

*SOUS LA DIRECTION DE*

**ALEXANDRE CASTANT**





même de mouvement, recourant à la transcription spatio-temporelle, les affinités possibles entre les tracés de Pierre Bismuth et ceux évoqués à l'instant.

Pour clore ce chapitre consacré à Pierre Bismuth, je proposerai la présentation de son électro-encéphalogramme qui, sans déroger au vertige réflexif de ses autres œuvres, revendique clairement l'échappée dans une certaine dimension mentale. Certains ne manqueront pas de noter le possible rapport (bien que lointain) que cette pièce entretient par son côté caché, difficilement décryptable, avec celle bien connue de Piero Manzoni : *Linea di lunghezza infinita* (1960).

Dans les deux cas, le pouvoir d'imagination du spectateur est la condition d'existence de l'œuvre. Le cheminement de l'imaginaire du spectateur trouve sa pleine métaphorisation dans ces réceptacles contenant de sinueux tracés, dont la qualité première est d'esquisser des ailleurs.

### Dominique Petitgand

Cette mise à l'épreuve du visible, assortie de tout un jeu sur l'idée même de perception, au sens propre comme au sens figuré, est aussi - dans un tout autre genre - un des ressorts des œuvres de Dominique Petitgand. Celles-ci se présentent sous forme de pièces sonores pouvant être intégrées à des installations au caractère souvent minimal (relevant plus exactement du dispositif d'écoute). Il s'agit d'enregistrements d'individus, parlant, voire monologuant, révélateurs de présences singulières ; des êtres de chair que l'on devine ou imagine à partir du grain de leur voix. Le travail de montage et de mixage de sons divers et de musiques montées en boucle contribue à une sorte de « scénographie » ou dramaturgie sonore.

Sensible à cette notion de « projection », au sens large (laquelle constitue le fil rouge de cette intervention) j'avais consacré, il y a quelques années de cela, un texte au travail de Dominique Petitgand ; je l'avais alors intitulé *Ciné-mental*<sup>9</sup>. C'était à l'occasion d'une soirée de présentation de ses pièces à La fémis, imaginées comme une séance de projections, le public étant invité à s'installer dans les larges fauteuils de la grande salle. L'obscurité faite, aucune image cependant n'apparaissait sur l'écran. Le seul support auquel pouvait ou devait se raccrocher le spectateur de ce



cinéma sans images était la bande son, le travail de l'imaginaire faisant le reste. Je vous propose de nous plonger dans l'écoute d'un extrait de *La Journée* (1994)...

La sensation de présences, déclenchée par les mises en situation vocale de ces individus physiquement dérobés à notre vue, joue du paradoxe qui vise à associer à du non visible une « impression » d'hyperréalisme sonore. J'insiste sur le terme d'« impression » (impression d'hyperréalisme, donc) comme on parle d'« impression de réalité » au cinéma.

À ce propos, il est difficile de passer sous silence la notion d'hyperréalisme sonore, indissociable de l'histoire du cinéma : cela dès l'apparition du son - en 1927. Pour Chaplin, en qualité de mime, le problème en l'occurrence n'était pas le son, comme on a pu le dire, mais la voix. *Le son se caractérise par l'irruption du réel dont il est porteur. C'est un matériau à part entière qui vient souligner le réel et c'est particulièrement évident, aujourd'hui, dans les différentes formes de documentaires. Mais aussi dans certains films « culte » de l'histoire du cinéma, tel *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann (1927) ; film conçu, comme le disait son auteur, à partir de « la matière vivante » ; son souhait étant la création d'un film « symphonique avec les milliers d'énergies qui composent la vie d'une grande ville ».*

Ce détour par le cinéma ne nous a pas éloigné de Dominique Petitgand. Le procédé utilisé repose chez lui sur un phénomène de résonance, mis en œuvre au moyen d'un montage précis faisant alterner blancs, bribes de paroles, scories liées à la voix, entrecoupé de silences, de courtes phrases musicales, à même de faire jaillir en un mot un champ et un hors-champ savamment agencés ; le tout contribuant à l'élaboration d'un espace intersticiel dans lequel le corps vient se loger en creux.

Ainsi, le précise-t-il lui-même dans une interview (en réponse au rapport qu'il entretient avec l'œuvre d'art en tant qu'objet) : « Je suis plus à l'aise avec des notions de temps, de durée, de séquence, de regard, de champ et de hors-champ. C'est un vocabulaire lié à la musique et davantage encore au cinéma. Je chemine parmi ces notions-là. Par exemple, la notion du plein et du vide correspond au rapport qui s'établit, entre le silence qui suit ou précède un fragment sonore. Le déroulement du temps est plus que primordial pour la perception de mes pièces. L'espace apparaît comme support de résonance et d'écoute pour ces choses qui se déroulent dans le temps. Je ne suis pas dans des rapports statiques, ni même mobiles. C'est quelque chose de mental. C'est au niveau de la



perception, au niveau de ce qui se passe dans la tête des auditeurs que se situe pour moi la recherche d'une forme. Je n'ai pas l'impression de fabriquer un objet, je déclenche plutôt des perceptions mentales, des faits de réflexion, de pensée, de mémoire, d'imagination<sup>10</sup> [...] ».

Revenons à ce propos sur le phénomène vocal en tant que support de projection mentale. L'expérience sensorielle de la voix a ceci de particulier : sa capacité indicible à nous entraîner dans des régions mentales propres à activer notre imaginaire. C'est comme un surgissement de l'ordre de l'apparition. Dominique Noguez évoquant Jean Eustache, parle du récit « plan par plan » que ce dernier avait fait naître devant lui de *Vertigo* d'Hitchcock, comme étant l'un de ses plus beaux souvenirs de « cinéma indirect<sup>11</sup> », chose rendue possible par la magie de la voix.

On vient d'évoquer la notion de « projection », mais on pourrait tout aussi bien, à propos de la voix privée de corps, faire valoir l'idée de son « transport ». À ce titre, la pratique de la radio mérite à plus d'un titre d'être mentionnée comme expérience forte sur le comment « faire entendre les choses », comment participer de la visualisation d'éléments, entre formulation et réception.

En introduction à une exposition organisée au Fresnoy, Studio national des arts contemporains, *La Voix*, Alain Fleischer, après avoir soulevé la question : « la voix est-elle exposable ? » parle de l'émotion produite par « l'écoute d'une voix animée, venue de loin, transportée et reçue "au bout du fil" » ; laquelle reste, selon lui « encore aujourd'hui un des plus beaux "transports du transport..." ». Il poursuit : « La voix débarrassée du corps en modifie l'image, inévitablement : d'une part parce que, justement, elle n'en est pas l'image et n'en assume pas la responsabilité, d'autre part parce que la voix peut aussi mentir, tromper, simuler d'autant mieux qu'elle est émancipée de l'épreuve de l'incarnation, cette association arbitraire<sup>12</sup> ».

En guise de brève conclusion, je reprendrai à mon compte l'idée de « despatialisation », congédiant le registre visuel habituel afin de faire image autrement. De cette question du topos, de son brouillage, comme de celle de son déplacement, à partir d'un énoncé originel contenu dans les propositions artistiques abordées, se dégage le point nodal de l'ensemble de ce champ de procédures mentales. Celles qui nous ont occupés témoignent du fait qu'une cartographie des circulations psychiques pourrait être établie, attestant d'un réel échappant à sa littéralité.