



HAL
open science

De l'appareil photographique au bureau informatique : vers une autre phénoménologie de l'espace trans-figuré

Julien Honnorat

► **To cite this version:**

Julien Honnorat. De l'appareil photographique au bureau informatique : vers une autre phénoménologie de l'espace trans-figuré. *Figures de l'art - Revue d'études esthétiques*, 2007, 13. hal-03967124

HAL Id: hal-03967124

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-03967124v1>

Submitted on 1 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l'espace photographique transfigurant son appareil à la spatialité figurale du bureau informatique : esthétique fonctionnelle ou inversion du territoire phénoménologique des images à l'époque des immatériaux ?

Julien Homnorat

« Je le suivrai se mouvant dans l'unité brute et l'épaisseur du monde, où il se fera la nature si familière qu'il l'imitera pour y toucher, et finira dans la difficulté de concevoir un objet qu'elle ne contienne pas. »

Paul Valéry¹

Vers quoi va me mener une analyse du travail de Georges Rousse à partir de la notion de « transfiguration » qui s'origine textuellement dans un épisode biblique ? Quelle sève réflexive jaillissant de l'image littéraire d'un corps christique éclairé par la lumière « divine » est susceptible de venir alimenter ma pensée alors que celle-ci doit s'ancrer au contraire dans des images photographiques (lumière physique) d'architecture et d'où le corps non plus élu mais seulement humain s'est absenté ? Entre cette double différence qui sépare le corps messianique spirituellement glorifié d'un espace architectural picturalement modifié et photographiquement « anamorphé », comment se fait-il que je puisse accepter le trait d'union thématique d'un *espace transfiguré* ? Toujours conscient de la dépendance des finalités sémantiques, fussent-elles théologiques, vis-à-vis du dispositif sémiotique qui les structure et de l'énergétique qui les modèle, le plasticien se heurte de plein fouet, en deçà de toute prose sur le mystère Rousse, à la consistance qui rend possible la croyance en une sorte d' *aura* des lieux ou, si je suis la superposition des termes corps-espace, la croyance d'une quintessence de l'espace réel révélée à travers l'espace iconique produit par ce peintre-photographe.

Aussitôt brisé le totalitarisme politico-religieux du message qui se répand sur le verre² au profit d'une visibilité de sa consistance, aussitôt le cap blasphématoire franchi du Christ à un simple urinoir ou à une vulgaire roue de bicyclette, je découvre, tel Actéon faisant face à Diane (mais sans risquer d'être aveuglé), la présence souveraine d'un appareil qui, sous les diverses formes prothétiques du Livre (Saint ?), du Tableau, de L'Architecture (religieuse, muséale, urbaine) de la Photographie et de l'Ecran, conditionne phénoménologiquement ma

¹ Œuvres, Tome 1, Poésies Mélange Variété, Variété-Théorie poétique et esthétique : introduction à la méthode de Léonard de Vinci, 1894, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Paris, Edition Gallimard, 1962, pp. 1155-1156.

² Jean-Louis Déotte a bien montré qu'il y a une tradition de la surface d'inscription en verre (le vitrail gothique, le tableau comme fenêtre de la Renaissance, l'objet photographique, l'écran vidéo ou numérique). Le verre est « *le matériau qui est le plus à l'opposé du corps* », un matériau dans lequel le corps s'oublie, se projette, fantasme son immatérialité. Cette projection se fait par le sens de la vue. Le geste archéologique qui consiste à briser le verre de l'écran, sa nature de réflecteur qui a entretenu la croyance de l'immatérialité de l'icône (ou une certaine « *politique de la disparition* »), a été initié en partie par *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp (1915-1923). Cf. *L'homme de verre-esthétiques benjaminienes*, Debray : l'homme de verre, Paris, Edition l'Harmattan, esthétiques, 1998, pp. 73-78. On peut même dire que ce geste décortique la « *faisance* » (pour utiliser la terminologie d'un René Passeron qui a si bien mis la lecture génétique du poème par Valéry au service des Arts Plastiques. Cf. Pour une philosophie de la Création, Paris, Klincksieck, 1989) ou propose une remontée poétique vers les modalités plastiques d'instauration de l'image, la plus mécanique soit-elle.

croyance quant à la transcendance des figures rhétoriques. Bien sûr, je ne suis pas les lignes d'un texte de la même manière que je touche du regard une image peinte ou que je n'habite un espace tridimensionnel, mais à en croire le mouvement physiologique de l'imagination tel que la conçoit Alain³ et s'il faut « décrire (...) le cube théâtral, la chambre représentative (...) à partir de son étalement, son unique face sans verso⁴ », celle de l'adhésion du corps à *l'image indicielle*, n'y a-t-il pas, comme le démontrerait le travail de Rousse, une spécificité de l'appareil photographique à décaler notre perception spatiale de son éternel retour vers l'énergie figurale du corps surtout lorsqu'il s'agit du module architectural et de la peinture environnementale ? Certes, les images photographiques de l'artiste fonctionnent sur une base anthropologique, celle du « point de vue ». Mais si j'accepte de les voir dans leur autonomie, et telle est l'intention puisque l'artiste prend soin de ne rien indiquer du lieu originel d'intervention, leur spatialité frontale « irréaliste » ou plutôt phénoménologiquement « déréalisante » n'est-elle pas l'indice d'une prise d'autonomie, d'une trans-figuration, d'un déplacement des conditions de figurabilité du corps vers l'espace (via les rencontres possibles au sein de l'image entre l'appareil photographique et l'appareil architectural) ? Les espaces photographiques de Georges Rousse ne sont-ils pas la preuve, la manifestation d'une présence transfigurée des lieux, une présence toute spécifique figurée grâce à un appareil qui a dégagé le figural, l'énergie de l'image hors du corps lui-même.

L'appareil fait figure au beau milieu d'un espace réel tridimensionnel qui a agrandi le territoire de l'image aux conditions, aux intervalles de sa fabrication, même si l'espace photographique bidimensionnel en reste la seule preuve spectrale. En effet, à partir du moment où, comme un coup d'épée dans la consistance phénoménologique du monde, l'appareil photographique intercale une distance réifiée entre le corps tactile et la production de l'image, entre l'indice et l'icône, entre la prise de vue et le point de vue, ne faut-il pas revoir la physionomie de l'événement transfigurateur qui instaure dans et par le corps le pouvoir d'une image définie alors comme « image-trace » ou image « chair du monde⁵ » ? De ce vide d'une chambre noire qui décale en son sein le dispositif photographique de son adhésion prothétique au corps du photographe, de ce vide qui dévoile la lumineuse corpulence de l'espace extérieur sans pourtant en déconnecter l'opérateur humain (roi des énergies indicielles figurales), ne se dégage-t-il pas le dé clic, l'espoir, l'attente d'un déport de la chair des figures vers celle de leurs intervalles d'*annonce*⁶ ?

³ Dans l'imagination, « le mécanisme du corps (...) fait sentir sa puissance (...). Il arrive que les gestes dessinent une forme devant les yeux, le crayon errant, qui fixera ces gestes, donnera à la rêverie comme un passé et une histoire (...). Toute position est supposée d'après les expériences (...). La puissance de l'imagination se définit (...) par le mécanisme du corps qui change l'action des choses, et en même temps en dispose (...). L'imagination consiste (...) à juger de la présence, de la situation et de la nature des objets d'après l'ordre des affections du corps humain. Ainsi l'image qui n'est qu'image, l'image trompeuse, retombe au corps humain (...). Le jeu de l'imagination (...) consiste (...) dans la succession d'états corporels (...). Le jugement, l'émotion, le geste, le départ du corps font toute la vision sans doute ». Alain, Les Arts et Les Dieux, Système des Beaux-Arts, Livre premier : De l'imagination créatrice, Paris, Bibliothèque de la Pléiade nrf, 1958, 2002, pp. 222-232.

⁴ Jean-François Lyotard, Economie libidinale, La grande pellicule éphémère, Paris, Edition de Minuit, 1975.

⁵ Alain Renaud, l'imaginaire numérique, Dialogue sur l'art et la technologie (autour d'Edmond Couchot), sous la direction de François Soulages, Paris, L'harmattan, Collection arts 8 ufr arts, philosophie et esthétique, université Paris 8, 2001, p. 67.

⁶ Je m'appuie ici explicitement sur l'expression employée par Nicolas Bourriaud pour définir le régime hyper-médiatique des images contemporaines perpétuellement différées par « le dispositif » de leur « annonce ». Cf. La position secondaire de l'art. Dossier image : existe-t-il une image contemporaine ?, Art Press, Paris, n°180, mai 1993, p. 33.

Comme Jacques, Pierre ou Jean, témoins vivants de la transfiguration d'un corps glorifié⁷, je suis toujours le premier à toucher du regard la matière du tableau de Raphaël qui m'élève de la terre au ciel, de la foule au christ, divin sommet d'une pyramide rhétorique⁸. Je peux aussi déambuler, habiter, suivre les lignes rouges discontinues peintes par Felice Varini sur les parois de la cour du centre de la vieille charité à Marseille⁹ pour ensuite pouvoir trouver et éprouver le point d'où celles-ci se détachent afin de s'unir et de flotter telle une idéalité. Mais comment pourrais-je ne pas voir revenir de l'invisible, de l'irreprésentable, du non-figurable haut-fond des espaces photographiques de Rousse, le spectre d'un appareil qui a confisqué le mouvement phénoménologique de mon corps imaginant ? Parce que cette confiscation ne peut prouver l'autonomie spatiale de l'appareil autrement que par une *indicialité* gage de tout matériel figural (sans lequel « l'effet » des espaces roussiens n'aurait pas lieu), et aussi parce qu'à la différence du dispositif perspectiviste brunelleschien¹⁰, cette fixation photo-sensible atteste l'existence d'un infini lumineux, la figuration photographique de Rousse cherche à *imaginer par l'espace d'abord* : l'artiste demande peut-être à la perception de s'évider, de vider l'espace (en particulier et surtout l'espace architectural et l'espace pictural, tous deux saturés d'épaisseur anthropologique) de la figure primordiale du corps, tout en gardant la substantifique moelle qui anime le corps percevant. Est-ce possible ? Ces vibrations qui parcourent les figures géométriques de Rousse transfigurent-elles la fragilité de la position jamais certaine d'un appareil perdu au beau milieu d'une friche ?

Pour poser ce champ de recherche qui fait de l'appareil photographique le moteur de l'espace transfiguré et dont le travail de Rousse est emblématique, il faudra d'abord définir comment, avant l'arrivée de la photographie, la transfiguration était une *énergétique figurale* du corps trouvant dans la sémiotique architecturale et picturale un déploiement phénoménologique. Ce n'est qu'en repérant ce vocabulaire plastique séculaire de l'icône/indice que je pourrai mieux opérer la traversée du miroir, et comprendre comment Georges Rousse déplace ce vocabulaire dans une spatialité autonome découverte par la réalité objectale non exclusivement prothétique et figurative de la photographie. Les enjeux d'un

⁷ « [...] Jésus prend avec lui Jacques, Pierre et Jean et les emmène sur une haute montagne, à l'écart. Et il fut transfiguré devant eux : son visage brilla comme le soleil, ses vêtements devinrent blancs comme la lumière. » Évangile selon Saint-Matthieu (17, 1-9).

⁸ Je fais bien sûr explicitement référence à la fine analyse de « La Transfiguration » de Raphaël que propose Bernard Lafargue dans le présent colloque et où est clairement identifiée la figure du triangle selon un principe tripartite d'allitération ou de résonance : « *L'immense tableau (410cm x 279cm), que Raphaël compose de 1616 à sa mort en 1520, est en effet clairement divisé en trois parties inégales. Dans la partie supérieure, le ciel, Jésus, en habits de lumière blanche, flotte, danse(...). Moïse et Élie gravitent autour de lui un peu plus bas (...). Composant un triangle pyramidal, dont la tête de Jésus forme le sommet, leurs corps paraissent également dessiner une auréole, que prolongent vers le haut les nuées les plus solaires et, vers le bas, les corps des trois apôtres élus. Le second niveau est formé par le sommet boisé du mont Thabor, où Pierre, Jacques et Jean sont allongés (...) illuminés par la transfiguration de leur compagnon. (...). Eux aussi forment un triangle habile à faire pendant à celui de Moïse et d'Élie. Au troisième niveau, le plus bas donc, celui de la terre de la plaine herbeuse, une foule gesticule et hurle. Elle est répartie en deux (...). (...) une très belle jeune femme (...) fait manifestement sur terre, presque au centre et à demi-debout, pendant à Jésus* ».

⁹ Cette pièce de Felice Varini s'intitule précisément « 360° rouge n°2 », elle date de 1989 et a été présentée à Marseille en 1998 lors de l'exposition « 50 espèces d'espaces » organisée conjointement par les Musées de Marseille et le Centre Georges Pompidou.

¹⁰ Hubert Damisch a tout de même rappelé selon les dires de Manetti, que, même si la construction de l'illusion perspective de Brunelleschi s'appuyait avant tout sur une expérience « à vivre » (regarder à travers le trou de la Tavoleta retournée vers un miroir), l'architecte eut déjà l'idée, bien avant l'invention de la plaque photo-sensible, de se servir « *d'argent bruni* » qu'il apposa sur la partie de l'image représentant le ciel de manière à ce que « *l'air et les cieux naturels s'y reflètent, et de même les nuages que l'on voyait passer dans cet argent poussés par le vent, quand il soufflait* ». Manetti cité par Hubert Damisch in « *L'origine de la Perspective*, Paris, Champs Flammarion, 1987, p. 113.

imaginaire capable de réinvestir les mouvements du corps dans celui de l'appareil sont certainement considérables à un moment crucial de notre histoire figurative post-photographique où les espaces numériques se sont définitivement débarrassés du régime indiciel. La prise de recul post-moderniste de Georges Rousse sur les rouages appareillés d'une croyance dans l'image analogique permet de repérer la forte présence spatiale des appareillages informatiques là où leurs avatars iconiques numériques voudraient les faire oublier : à l'endroit où, seul résidu de l'appareil, la photographie était la preuve dans le champ séculaire illusionniste des images de cet épanouissement figural de l'espace réel, l'image numérique est totalement dépendante de l'appareil qui reste et demeure à côté d'elle. La non-indicialité de l'image numérique prouve peut-être, morphologiquement parlant, et derrière le mythe vitaliste d'un cyberspace autonome, que notre énergie figurale s'est définitivement posée sur nos appareils. Encore faudra-t-il que leur forte présence ou notre sensibilité fonctionnelle (pourtant si fondamentale à en croire Leroi-Gourhan¹¹) retrouve crédit face à l'inertie des religions iconiques. L'être appareillé de l'espace transfiguré ne pouvait pas trouver meilleur moteur d'inversion¹² que l'opposition de la réalité tactile du corps interfacé au lieu impalpable froid et limpide de l'algorithme pour saboter la mythologie théorique et transcendantale des images. Comment celles-ci pourraient-elles avoir d'autres lieux de transfiguration que ceux de la vie ? Fussent-ils appareillés et dédramatisés dans le charme léger et le confort ergonomique de l'esthétique fonctionnelle, ces lieux ne restent-ils pas, quelles que soient les prouesses plastiques de la modélisation numérique, le terrain de jeu plasmatisé des espaces imaginaires ?

1. Photographie et transfiguration de l'espace investi : la transformation de l'énergétique figurale du corps à l'espace

Energétique figurale du corps

Lorsque je regarde une photographie de Georges Rousse, j'*imagine* assez aisément, si je suis toujours Alain dans sa définition du mouvement imaginaire, l'artiste ayant fait des va-et-vient entre les zones du lieu où il a appliqué à larges bandes de la peinture et cet endroit unique d'où il s'est assuré que ce qu'il peignait se soumette à l'effet final escompté. C'est certainement là, sur un morceau de sol restreint, où il y a juste à peine de quoi poser le pied d'un appareil photographique et juste à peine de quoi accepter la position du corps qui collera sa rétine à l'objectif, que Georges Rousse, après avoir fini de peindre et au moment du « déclic », réalise un « acte religieux¹³ » : le passage d'une expérience tactile parcourant le ciment du monde prosaïque architecturé (c'est-à-dire structuré selon les lois de la matière : résistance, pesanteur...) à une vision optique épurée de ce fardeau phénoménologique et

¹¹ La fonction esthétique « s'insère sur une base de pratiques machinales liées en profondeur à la fois avec l'appareil physiologique et avec l'appareil social. Une part importante de l'esthétique se rattache à l'humanisation de comportements communs à l'homme et aux animaux (visuel, auditif...) (...) et à l'intellectualisation (...) des faits biologiques de cohésion avec le milieu naturel et social ». André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II, *La mémoire et les rythmes*, Troisième partie : les symboles ethniques, Chapitre 10 : introduction à une paléontologie des symboles, Le comportement esthétique, Paris, Bibliothèque Albin Michel, Sciences, 1964, p. 83.

¹² Cette notion d'inversion est très bien mise en relief par Jean-Louis Déotte pour qui l'intentionnalité artistique du vingtième siècle enseigne à « ne plus jouer le jeu des appareils », c'est-à-dire à « suspendre la temporalité du système et permettre l'inversion des priorités ». Jean-louis Déotte, op. cite note 2, *Archéologie benjaminienne, De la fantasmagorie à l'image dialectique*, p. 30.

¹³ Entretien avec Jocelyne Lupien, in *Georges Rousse, 1981 - 2000*, BÄRTSCHI-Salomon Editions, 2000. p. 42.

laissant s'épanouir sur la fine surface photo-sensible un pur espace géométrique lumineux. S'il y a ici manifestation instauration d'un champ lexical théologique qui hérite de la diversité historique des régimes de croyance et où se croisent pèle-mêle les termes de Mathématiques Célestes (antiquité), de Lumière Spirituelle (moyen-âge) ou de Spectralité (modernité industrielle et photographique), l'étude poïétique des œuvres, ici celle de Georges Rousse, n'apprend-elle pas à voir La Figure du Cercle auréolé, du Christ transfiguré ou de la capture photographique des ombres moins comme un oracle que comme le résultat sémantique d'une certaine construction sémiotique édifiée par l'énergie du corps ? Pour qu'une image soit « transfiguratrice » ou intègre dans sa physionomie le facteur d'élévation qui la poussera au-delà d'elle-même, ne faut-il pas d'abord en effet que celui qui la crée accepte le dédoublement, le déplacement, le mouvement ou l'appareillage de son propre corps percevant et représentant, de sa propre figure ? Les magnifiques cibachromes de Rousse ne sont-ils pas avant toute interprétation liturgique le symptôme d'une vitalité qui, par cette même main dirigeant le pinceau et appuyant sur le déclencheur, cherche un moyen de transport entre la figure du peintre et celle du photographe ?

S'intéresser à la trans-figuration, au mouvement transcendantal, à l'âme ou étymologiquement (*anima*) au souffle de la figure, c'est d'abord accepter le corps-créateur comme figure instauratrice de toutes les autres. Insistant sur l'origine rythmique des premières images anthropiennes, André Leroi-Gourhan a bien montré cette simultanéité du geste et de la parole qui se décide dans l'appareil ostéo-musculaire sensori-moteur et les scarifications archaïques rituelles posent d'autant mieux le corps comme premier lieu d'inscription ou de formulation de sa propre énergétique figurale¹⁴. S'il est bien sûr impossible de trancher quant à l'origine physiologique ou métaphysique de l'énergie vitale, il est en revanche certain que, comme le formule si bien l'épisode biblique du Mont Thabor, les deux propositions suivantes « le corps est un appareil qui transforme l'énergie en langage » et « la transfiguration du corps » sont deux pléonasmes : Jésus « fut transfiguré » (la transfiguration est un événement intrinsèque au corps du christ), « son visage brilla comme le soleil, ses vêtements devinrent blancs comme la lumière¹⁵ » (le corps est apte à surdéterminer la visibilité de l'âme dans le corps en devenant une silhouette, une figure-halo de lumière).

Sémantique de la figure et sémiotique énergétique de l'appareil figural anté-photographique

Reste que la transfiguration, introduite ici comme énergétique figurale ou capacité de transformation du corps anatomique en corps langagier, n'est pas une définition suffisante si, après une approche paléo-anthropologique du terme qui fait démarrer l'image dans le couple organique face/parole ou main/outil, je recontextualise ce terme dans son dispositif d'énonciation : en pleine scolastique médiévale où règne une puissante logique aristotélicienne autour de l'ontologie du mot, je me demande si l'origine religieuse du terme transfiguration qui au XIIIe siècle s'applique au Christ, décrit moins l'histoire du Mont Thabor qu'il ne figure par lui-même, telle une métonymie de la Sainte Bible, la filiation du Saint Esprit à son fils, par l'intermédiaire du verbe. En d'autres termes et pour ne surtout pas rentrer dans une herméneutique dont je ne suis aucunement spécialiste, la transfiguration désigne sûrement alors une capacité rhétorique de la figure qui cherche à se débarrasser de l'énergétique charnelle du corps (on retrouvera bien sûr cette volonté de dématérialisation de la chair dans le vitrail gothique). Et je vois mal en effet comment, surtout en tant que plasticien bien conscient de l'absence de visibilité du *poièn* de l'image lorsque l'esthétique ou

¹⁴ Déotte parle du corps comme première surface d'inscription de la loi de l'appareil. Op. cite note 2.

¹⁵ Evangile de Saint Matthieu, 17, 1-9.

la réception de celle-ci est commandée par un ordre religieux devenu appareil politique¹⁶, ce qu'ont peut-être vu Jacques, Pierre et Jean (on ne le saura jamais) un jour sur une haute montagne, à savoir la transfiguration du corps christique, existerait autrement que sous une forme appareillée (littéraire). Cela montre bien évidemment que le terme « transfiguration » désigne autant la capacité interne du corps à faire figure que celle de ce corps-figure à vouloir continuer d'exister dans un appareil rhétorique et livresque séparé du corps archaïque. Comment l'énergétique du corps qui a appris à ce dernier à se transformer en figure peut-elle se déplacer et perdurer jusque dans des appareillages (le livre), des images appareillées (la métaphore), des histoires (récits) qui sont le fruit d'un processus technique d'« extériorisation¹⁷ » de la mémoire du corps hors de lui-même, de divorce du corps d'avec lui-même ? Comment l'âme de la figure primordiale du corps se retrouve-t-elle encore présente à travers toutes les figures qu'elle engendre et dans une spatialité qui, fût-elle prothétique, lui est extérieure ? Sous un angle plastique, c'est bien à ce questionnement qu'ouvre l'adhésion du corps chrétien au texte sacré de la transfiguration ? De l'appartenance de Jésus au commun des mortels (sur laquelle repose la reconnaissance et l'adhésion du croyant à l'histoire sainte) à la coïncidence entre un être charnel incarnant l'esprit divin et l'amphibologie de l'appareil métaphorique simultanément absence-présence, c'est toute la question des moyens de survivance du corps-figure à l'extérieur de lui-même (et par lesquels il peut faire de l'espace du monde un habitacle pour son imagination) qui est ici soulevée.

Lorsque le corps s'absente de ses figures, que reste-t-il dans l'espace qui fait tenir ces figures ? Comment l'espace peut-il être transfiguré ? Comment peut-il être une figure de la croyance ? Pour obtenir une transfiguration de l'espace, il faut d'abord un régime de croyance dans l'espace, un régime capable de faire survivre du corps dans un espace sans corps. En s'attaquant à la lecture dévitalisée de l'espace discursif que propose le structuralisme linguistique, Lyotard¹⁸ a bien montré comment la désignation, la déictique est cette épaisseur phénoménologique primordiale qui commande la signification et ipso facto habite ou traverse les structures dialectiques de l'appareil langagier (ou du savoir pour parler en termes foucauldien). Et c'est bien à partir de ce *différend figural* qui suinte de toute clôture syntaxique (et à partir du discours comme modèle analytique pour comprendre l'économie du désir), que je peux accorder à l'espace appareillé le pouvoir de transfigurer ou dissimuler du corps. Autrement dit, la figure est fascinante en tant qu'*événement*, en tant qu'elle porte une énergétique du corps. Il y aurait une immanence de la métaphore mais le problème est, à en croire l'expression nietzschéenne des métaphores vives¹⁹, que ce pouvoir énergétique de l'appareil figural s'userait dans des rapports intralinguistiques : « Seules les métaphores authentiques, c'est à dire les métaphores vives sont en même temps événement et sens ». De la prose de Baudelaire au « Coup de dé » de Mallarmé jusqu'aux calligrammes d'Apollinaire, il y a sûrement à s'interroger sur une sorte de réaction possible à cette « entropie de l'invention sémantique²⁰ », réaction qui consisterait aussi bien à réinjecter dans la phrase davantage de présence spatiale, de figural, de plasticité qu'à considérer que l'appareil langagier a toujours eu besoin d'autres appareils de figuration pour ne pas que l'énergie immanente du corps soit mise en danger par les affres transcendants du mot.

¹⁶ Voir à ce propos la réflexion que mène Régis Debray sur l'appareil chrétien de transmission des images : « *La matière relie les énergies divines au lieu de les barrer. (...). La délivrance de l'âme passe par le corps. (...). Sur la lancée de Byzance (...), l'Eglise apostolique et romaine a pu s'ouvrir aux techniques les plus profanes de l'image. (...). Le plus ancien et le plus puissant des appareils de transmission d'occident, l'Eglise du Seigneur* », Vie et Mort de l'Image, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1992, pp. 111-112.

¹⁷ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II, *La mémoire et les rythmes*, Deuxième partie : mémoire et technique, Chapitre 8 : le geste et le programme, Op. Cite note 11, pp. 50-62.

¹⁸ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Ed. Klincksieck, 1971.

¹⁹ F. Nietzsche, *Vérité et Mensonge au sens extra Moral*, coll. Babel, 1998.

²⁰ Paul Ricoeur, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 127.

Plus que de comprendre les choses en terme de *survivance* de l'énergétique du corps dans la figure²¹, il y a aussi certainement une erreur historique et politique d'approche de *la plasticité du texte* dont Nietzsche a bien su, à travers l'analyse du théâtre d'Eschyle, du culte phallique et du Dithyrambe, redonner la consistance et la dépendance vis-à-vis d'autres appareils tragiques : le masque, l'amphithéâtre, la danse. Très instructive aussi cette vision de Goethe, ce poète romantique résistant à l'autonomie déshumanisé de l'appareil industriel « Grand Automate²² » et voyant dans les arènes de Vérone l'empreinte de la foule. Car elle permet de voir dans l'architecture comment l'appareil métaphorique trouve un mode poétique d'*habiter* pour utiliser la terminologie d'Hölderlin si bien reprise par Heidegger, une présence (*Gegenwart*), une consistance spatiale.

Chaque appareil contribue à relier le texte à l'espace : de la structure intralinguistique aux intervalles architecturaux tridimensionnels en passant par la consistance picturale du tableau illusionniste, il y a une phénoménologie de la ligne, une indicialité qui répète sans cesse notre adhésion primordiale au monde. Ainsi en est-il peut-être de cette forme circulaire souvent centrale dans les images de Georges Rousse (« Nice » de 1998 ou « Montréal » de 1997²³) rappelant à l'intérieur du symbole mathématique un souvenir ancestral : celui d'un dispositif rayonnant du corps²⁴ posant l'architecture comme une présence spatiale. Ces formes sont comme toute autre image indicielle, *eidolon* (Idée) mais *eikon* (Copie), fausses mais bien réelles²⁵... A moins que ce cercle, tels ceux mis en abîme dans la photographie circulaire de Georges Eastman posant avec son Kodak n°1 sur le pont d'un navire laissant défilier une série de hublots à intervalles réguliers, ne soit aussi l'indice dans l'image d'un autre corps que notre corps percevant qui serait celui de l'appareil photographique. La photographie est toujours une empreinte mais ne dit-elle pas aussi, du fond de l'autonomie de son appareil dans l'espace, un décrochage de la figure vis-à-vis de la phénoménologie prothétique du corps ?

Quel serait alors le régime d'un appareil qui ne produirait plus uniquement de figure de corps, un appareil qui montrerait les intervalles de déplacements du corps dans l'espace ? Comment voir aussi cette figurabilité autonome de l'espace sans passer encore et toujours par cette matière symbolique de l'image illusionniste, du verre qui continue de faire appartenir la photographie à la grande famille des représentations indicielles ? Ce qui transfigurerait l'espace dans le travail de Rousse ne serait-ce pas moins l'effet optique obtenu que l'appareil qui le permet et dont la manifestation visible serait occultée par un mouvement figural donnant la primauté à la relation corps/espace ? Ou mieux, n'est-ce pas la figure de l'appareil qui dépose sur la surface sensible un « différend esthétique²⁶ », une perturbation en injectant

²¹ Je renvoie à ce titre le lecteur à l'ouvrage de Georges Didi-Huberman « L'Image survivante » où l'auteur, en s'appuyant sur l'histoire de l'art tel que la concevait Aby Warburg, se livre justement à une analyse symptomatique d'un irréprésentable, d'une énergétique qui traverserait l'histoire de l'image pour la prendre à rebours dans ses apparentes évolutions historiques. L'image survivante, Paris, Ed. de Minuit, 2002.

²² Karl Marx, Le Capital (1867), Livre I, Quatrième section, Chap. 15, Machinisme et Grande Industrie, Paris, Edition Champs Flammarion, 1985, p. 277.

²³ Georges Rousse. 1. Nice, 1998, Cibachrome, 127 x 178 cm. 2. Montréal, 1997, Cibachrome, 154 x 123 cm. Courtesy Galerie Liliane et Michel Durand Dessert, Paris.

²⁴ Leroi-Gourhan n'hésitera pas à établir des relations de contiguïté entre notre dispositif corporel et les territoires itinérants ou rayonnants que l'homme fabriquera. Notons aussi au passage que la géométrie et le quadrillage des cités prennent leur origine dans la position de notre corps percevant par rapport aux étoiles . Cf. André Leroi-Gourhan, Le geste et la parole, Tome I, Op. cite note 11, p. 299.

²⁵ Dans le Sophiste, en mettant l'accent sur le mensonge de l'image humaine, Platon la définit en même temps qu'il la dénie. Car si image sophistique il y a (apparence illusoire de l'*eidōs*), celle-ci existe bel et bien. Elle est fausse mais elle existe. Ou plutôt, et voilà toute la problématique insolite (*atopos*) de la *tékhnē mimetike*, produire et affirmer l'existence d'une image consiste à « avoir le courage de dire que le non-être existe solidement, avec sa nature propre à lui ». Platon, Le Sophiste, L'étranger 258 a-c, trad. par Nestor-Luis Cordero, Paris, G.F-Flammarion, 1993, p.183.

²⁶ Pierre Damien Huyghe, Le Différend esthétique, Paris, Circé, 2004.

de l'*intervalle* là où il y avait du *relais* entre le corps de Rousse et celui de son spectateur ? N'y a-t-il pas dans cette injection la possibilité pour l'espace non-prothétique, l'espace dans sa réalité autonome, s'il en est une, de déplacer l'énergie de la figure hors du corps lui-même ? Cela peut-il être possible tant que l'image reste indicielle, phénoménologiquement reliée au corps comme continue de l'être la photographie ?

De la loi du corps dans l'appareil à la figurabilité de l'espace par l'indicialité photographique

Si la transfiguration est un acte instaurateur qui attribue à l'énergétique transcendante du corps mortel de Jésus un surcroît de visibilité et qui lui assure une stature d'idole au sein du monde des vivants, ce processus *acheiropoiète* de fabrication prototypée de la figure primordiale doit d'abord son adoration à la reconnaissance prosaïque de sa corporalité. Et c'est bien parce que ce processus propose un redéploiement de l'âme sous une forme substantielle qu'il est non seulement un modèle parmi d'autres²⁷ de constitution de la figure humaine mais aussi un modèle poétique pour l'artiste ou autres faiseurs de miracles (*thaumatopoiios*²⁸) : en effet, entre le Christ et la figure humaine, le messie et le génie, la peinture d'histoire et la peinture gestuelle, les figures peintes et l'empreinte, le rhétorique et photographique, l'idée ou le verbe et le spectre lumineux, la transfiguration est sûrement pour tout chercheur en arts plastiques un terme clé qui a le mérite de dévoiler le régime indiciel de tout langage analogique par lequel l'énergie de l'homme, toute figurale, se transporte, se déplace, se diffuse ou se transmet au delà du corps vers d'autres corps et sur laquelle repose certainement la crédibilité de tout appareil religieux (*religare* : relier) ou de toute chaîne économique de l'image²⁹. En faisant également appel à d'autres modèles comme l'atomistique présocratique ou la cybernétique moderne, il est important, je crois, de penser aussi en termes de non-dépense d'énergie et d'amélioration de ce mouvement figural du corps à l'extérieur de lui-même. En regardant les images de Georges Rousse, j'irais même jusqu'à dire que si les figures « photographiées » sont indiciellement reliées aux figures jadis peintes, elles-mêmes empreintes du corps de l'artiste, c'est bien ce « cordon ombilical³⁰ » qui me relie moi, spectateur, à la figure de « Georges Rousse investissant un lieu et y cherchant un point de vue fascinant ». C'est cette *indicialité garante de figurabilité* qui fait que je peux contempler ou croire en la magie de cercle flottant dans l'espace. Autrement dit, plus la figure

²⁷ Je pense bien sûr non seulement au modèle platonicien de la transcendance du corps vers l'âme mais surtout à l'origine du terme « âme » en Grec qui vient de la racine PSYCH- qui signifie également souffler (l'anima latine est un souffle du vent). C'est dans ce mouvement de l'âme que se pose cette notion d'énergétique abordée dans cet article. Selon Xénocrate ou Pythagore, l'âme se meut d'elle-même. Ce qui est intéressant c'est le modèle aristotélicien par lequel ce mouvement est d'emblée corps : l'âme aristotélicienne acquiert un aspect substantiel-*ulée*, elle est la forme et la nature *-phusis-* du corps en tant qu'il vit. De l'espace agrégatif des images grecques, à l'anthropomorphisme de leur architecture en passant par l'origine grecque du terme sculpture (qui viendrait de Andria : homme), il y a certainement une base antique au modèle chrétien de l'incarnation.

²⁸ Platon, Le Sophiste, L'étranger 234 d- 235 b, op. cite note 25, p.119.

²⁹ « *Matrice première des médiations de l'invisible dans le visible, l'incarnation fonde un engendrement à l'infini d'images par des images, jamais tautologiques ou redondantes mais émulative et incitatives : la Mère engendre le Christ, « image de Dieu » (...); le Christ engendre l'Eglise, image du Christ ; l'Eglise engendre les icônes, ces images qui réveillent à leur tour l'image intérieur du Fils de Dieu, chez celui qu'elles illuminent* », Régis Debray, Op. cite note 16, p. 110. La photographie entretient effectivement cette filiation par son régime indiciel (tel qu'il a été posé par Rosalind Krauss, in *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, II. La photographie et l'histoire de l'art, Marcel Duchamp ou le champ imaginaire, Paris, Edition Macula, 1990, p. 77).

³⁰ Référence explicite à l'analyse que Roland Barthes propose de l'image photographique : « *Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière quoique impalpable, est ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié* ». La Chambre Claire, Paris, Seuil Gallimard Cahiers du Cinéma, 1980, pp. 126-127.

s'éloigne du corps, mais tant qu'elle y reste un tant soit peu liée par le paradigme de l'empreinte³¹, plus son allégement, son amincissement, son inconsistance ou sa déréalisation font figure de révélation d'une vérité *métafigurale*.

Au-delà de ce que Nietzsche aurait certainement nommé condition d'expression apollinienne d'une énergie toute dionysiaque, et dans cette impossibilité plastique inaugurale (propre au phénomène de la transfiguration) qui consisterait à séparer l'intention transcendantale figurative de ce que Lyotard nomme *dispositif énergétique*, se niche le cœur du problème soulevé par les œuvres de Rousse : si la transfiguration de l'espace proposée par l'artiste s'appuie sans conteste sur la continuité indicielle qui noue le triple dispositif architectural-pictural-photographique, si la transfiguration de l'espace repose sur une énergétique du corps capteur et transporteur de lumière, elle ne peut entièrement se définir, au risque de tomber dans l'anthropocentrisme, par une phénoménologie des figures qui nie totalement l'indépendance, la spécificité ou l'autonomie spatiale des intervalles appareillés qui se déploient entre, par exemple, la figure du spectateur et la figure du tableau. Que change la photographie à l'axiome phénoménologique : « je serais bien en peine de dire où est » cette chose « que je regarde (...). Je vois selon ou avec » elle « plutôt que je » ne la « vois³² » ? Hérité de la chose originelle d'Heidegger qui relève plus d'une pensée terminologique qu'expérimentale³³, contemporaine de la mythologie matiériste qui restera dans le tableau là où elle prônait l'unité alchimique du monde, ce substrat « pré-humain³⁴ » qui semble résoudre la différence entre le corps sacré et l'espace profane semble pourtant plus reposer sur une thématique que sur un fait plastique photographique qui semble l'invalider. C'est ce que Pierre Damien Huyghe a appelé le « syndrome baudelairien³⁵ » et qu'il est fort à propos ici de rappeler : là où le poète du « Spleen de Paris » a accepté de laisser son auréole se mélanger désormais à la boue du monde³⁶, là où il prône le sujet, le thème moderne, il refusera pourtant d'attribuer à la photographie un coefficient d'âme alors que celle-ci aurait pu justement être le pendant plastique d'une expression capable de définitivement projeter l'appareil de figuration thématique hors d'un corps soumis au caprices de son intériorité subjective. Dans ce désir du corps poétique de persister dans une stylistique classique où la rhétorique se mêle à l'éloquence et dont la toute puissance du sentiment romantique reste l'apogée³⁷, la possibilité

³¹ Didi huberman parle d'« *empreinte écart* », un potentiel présent qui « *fait de l'absence quelque chose comme une puissance de forme* », in *L'empreinte*, Catalogue d'exposition, Paris, Edition du centre Georges Pompidou, 1997, p. 39 et p. 181.

³² Maurice Merleau Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Edition Gallimard, 1964, p. 23.

³³ Martin Heidegger a remis en cause la primauté de la structure de l'énoncé « forme/matière » sur la structure de la chose. Holzwege (chemins qui ne mènent nulle part), *L'origine de l'œuvre d'art*, trad. de L'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Edition Tel Gallimard, 1962 pour la trad. française, 1986, pp.38-39.

³⁴ « *le réel se distingue de nos fictions parce qu'en lui le sens investit et pénètre profondément la matière. Le tableau une fois lacéré, nous n'avons plus entre les mains que des morceaux de toile badigeonnés. Si nous brisons une pierre et les fragments de cette pierre, les morceaux que nous obtenons sont encore des morceaux de pierre (...). C'est pourquoi les objets humains, les ustensiles nous apparaissent comme posés sur le monde, tandis que les choses sont enracinées dans un fond de nature inhumaine (...) nous allons droit à « la chose » et c'est secondairement que nous nous apercevons des limites de notre connaissance et de nous-mêmes comme connaissant* ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, deuxième partie : le monde perçu, 3. La chose et le monde naturel, Paris, Edition tel Gallimard, 1945, 1987, p. 374.

³⁵ Pierre-Damien Huyghe, *L'art au temps des appareils*, ouverture, *Éléments de polémique*, Paris, L'harmattan, 2005, p. 31.

³⁶ « *Mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser...je me trouve bien ici* », Charles Baudelaire, « La perte d'auréole », poème XLVI du « Spleen de Paris », 1863, Livre de poche, Librairie Générale Française, 1964, p.130.

³⁷ Des peintres comme Turner ou Friedrich montrent bien comment le sentiment de la nature intègre le lyrisme au thème dominant du paysage.

d'enregistrement mécanique de « tout ce qui se voit dessous le soleil³⁸ » (possibilité seule apte à transmuier l'énergétique figurale en un appareil « désaffecté » prenant place parmi les objets jonchant l'espace du monde) a été passé sous silence.

A travers la réaction pictorialiste ou celle d'une esthétique de la vitesse prenant souvent comme objet le corps (le « Nu descendant l'escalier » de Duchamp ou les sculptures de Boccioni) et en pouvant difficilement sortir d'un regard anthropomorphique sur les machines (« Rencontre Amoureuse » de Picabia), les modes séculaires de figuration (dessin, peinture, sculpture) ont en effet longtemps cru qu'il fallait « subjectiviser » l'empreinte photosensible pour qu'il n'y ait point de rupture dans la chaîne énergétique figurale. Pourtant, et c'est ce que met bien en évidence le travail photographique de Georges Rousse comme il en sera ici question, si la « subjectivité », le coefficient d'âme ou l'aura d'une image réside dans la dépendance de sa figurabilité vis-à-vis du corps qui la touche, cela n'implique pas pour autant que ce contact soit celui du corps humain. En revanche, ce contact devra être perçu par le sujet pour devenir une figure. Toute la spécificité de l'empreinte photographique n'est pas de dévitaliser l'indice mais de séparer *le contact* de la *tactilité* : comme tout appareil, le boîtier photographique « prépare » (*apparare* : préparer pour) un événement à devenir une figure. Mais, à la différence de l'espace pictural ou architectural, l'espace de l'image photographique déclenche des perceptions haptiques qui, si elles peuvent renvoyer indiciellement à l'objet photographié (dans le cas de Rousse, ces photographies couleur rendent assez bien compte des lieux) ou peuvent dépendre des caractéristiques plastiques de la photographie (brillance des cibachromes, grand format), ne sont pas habilitées à figurer le contact du corps du photographe avec l'appareil. Le déclic de l'appareil où s'est désormais déplacé l'énergie figurale du corps n'est plus figurable, repérable sur l'image.

L'espace photographique roussien : transfiguration de l'appareil architectural ou de l'appareil photographique ?

Le cercle est peut être justement chez Rousse le moyen de trans-figurer, d'inscrire ce non figurable dans un régime figuratif. Si c'est le cas, il doit y avoir une spécificité photographique de ces figures géométriques récurrentes chez l'artiste, c'est-à-dire une capacité de ces dernières à véhiculer par un habillage figuratif les événements figuraux de l'appareil, les zones de contact du corps avec la structure de l'espace réel. Ces zones seraient hors de la zone de l'image mais n'auraient pas d'autres modes de manifestation que l'habitation de cette dernière. Mais peut-on déshabiller ici la figure pour partir à la rencontre du spectre de l'appareil qu'elle véhicule ? Ce qui est frappant dans « Nice » par exemple, c'est le format du cibachrome, 127x178 centimètres : j'y reconnaîtrais volontiers la possibilité d'une image photographique de rendre compte de la spatialité dans laquelle l'appareil qui l'engendra était installé. Plus précisément, lorsque mon regard peut déambuler dans cette image, il accède peut-être à une transposition optique, via le principe anamorphique, de la déambulation du corps dans un espace architectural. A en croire Walter Benjamin, « ce qui apparaît dans le temps de la déambulation et qui échappe à la vision d'ensemble, c'est la construction elle-même, le matériau, son agencement. A la perception globale de la structure architecturale, s'oppose la perception tactile de la construction et de l'appareil³⁹ ». Vu le rapport étroit qu'entretient dès ces débuts la photographie avec l'architecture (avec celle du fer notamment qui met en évidence une esthétique de la structure), ce cercle focal qui

³⁸ Nicolas Poussin définit ainsi la peinture : « *c'est une imitation faite avec des lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil (...)* ». Lettre à Fréart de Chambray, 1^{er} Mars 1665.

³⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935), trad. De Gandillac, Rochlitz, Rusch, Paris, Gallimard, 2000, pp. 108-109.

superpose la figure spectrale de l'objectif photographique sur les lignes d'architecture cherche peut-être à manifester le caractère construit et matériel de la perception. Ce qui revient à déplacer la corporéité du spectateur vers celle de l'appareil architectural grâce à un appareil photographique assurant la médiation entre les deux termes. Toute la question est de savoir si ce contact photographique à cheval entre sa transfiguration dans le champ optico-géométrique de l'image (l'empreinte ou la surface photo-sensible) et sa connivence structurelle avec l'espace architectural, peut, tel le disque retrouvant par le sillon une vérité de production expressive plus proche du corps que la notation musicale⁴⁰, revendiquer un statut figural au sein même de l'espace réel. La volonté d'Adorno de retrouver de l'énergétique à l'intérieur de la valeur d'exposition de l'espace photographique n'interroge-t-elle pas les conditions d'existence de l'imaginaire à l'intérieur du monde administré ou plus exactement le glissement de la consistance des figures du lieu séculaire de l'image vers leurs dispositifs industriels d'annonce ? L'appareil photographique peut-il être image ?

2. L'émergence de la figure de l'appareil photographique en deçà de son image transfigurée

Avant de s'interroger sur la manière dont l'appareil photographique réussirait à manifester sa figurabilité dans l'image sans passer par une forme optique transfigurée, il est bon je crois d'ancrer cette hypothèse (une esthétique se déplaçant du corps vers l'espace) dans une analyse de la notion de dispositif. Dans le cas de Rousseau, l'appareil photographique placé en un endroit précis au sein de l'appareil architectural fait partie avec ce dernier d'un dispositif qui trouvera sa conclusion dans l'image finale obtenue et exposée dans l'appareil muséal. Mais la nomination de ses appareils ne suffit à définir la morphologie du dispositif plastique de l'artiste. Qu'il soit militaire, policier, religieux, fiscal, artistique, un dispositif, du latin *dispositio* détermine la disposition, l'arrangement⁴¹ réglé des appareils dans l'espace du monde. Là où l'appareil s'occupe du corps, le dispositif s'occupe de l'espace. Plus exactement ce qui conditionne la faisabilité d'une image par le corps prothétique, c'est bien la configuration spatiale de ses éléments de production. Réfléchir sur une possible prise d'autonomie figurale de l'espace vis-à-vis de la matière indicielle de l'image ou redonner aux appareils une capacité à produire des figures qui précèderaient la toute puissante instance de l'image revient à attribuer un potentiel imaginaire aux intervalles créés par les appareils au sein du dispositif spatial. A en croire le travail de Richard Long, il est certainement possible d'attribuer à l'appareil photographique la possibilité toute archéologique de souligner cette esthétique de la circularité qui déjà innervait les cercles mégalithiques de pierre : la seule différence qui s'instaurait entre le sol et les pierres dressées résidait dans les intervalles créés qui, selon la lumière solaire des solstices, engendraient à eux seuls la possibilité du culte. L'appareil photographique est une boîte à icône qui, en tant qu'elle se transporte, met le corps, au moment du déclic, dans *une spatialité esthétique de l'intervalle*. Il y a quelque chose de l'ordre de l'ancestral dispositif rayonnant qui se joue ici lorsque je photographie un espace selon un certain point de vue. Car ce point de vue, avant d'être défini ou réduit comme tel dans l'image photographique, existe d'abord comme un certain cercle de vue dans lequel mon corps croît et par lequel il imagine.

⁴⁰ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), Paris, Klincksieck, 1995.

⁴¹ Ce terme fait volontairement allusion aux Arrangements de l'artiste corse contemporain Ange Leccia qui travaille beaucoup sur les relations de sens qu'entraînent certaines relations spatiales entre les objets industriels.

Le problème réside bien sûr dans la possibilité de transporter cette esthétique de l'espace phénoménologique, de la montrer sans risquer d'en perdre la spécificité mouvementée et spatiale par son dépôt ou sa fixation sur la surface indicielle. Derrière la capacité de l'empreinte à réactiver un imaginaire du mouvement, il y a peut-être aussi une capacité de l'image à montrer la position et le voyage de la boîte qui avant d'accueillir l'image photographique a accueilli le corps du photographe. Cet accueil du corps par l'appareil en fait de toute évidence une *figure charitable* ou une image inaugurale enfouie ou cachée par les images qu'elle enfante et qui monopolisent le champ du visible. Il n'en reste pas moins que, pour rester dans l'allusion aux figuratifs de Pascal⁴², cette figure charitable permet de transmettre aux autres l'amour des intervalles par lesquels le monde se structure en langage. La filiation ou la génération se fait par l'indicialité de la photographie. Mais en tant que trace, les photographies de Georges Rousse ne cherchent-elles pas à crier la dépendance du point focal vis-à-vis de cette relation magique qu'entretient le corps avec les intervalles ? « Que l'on parte par exemple du corps humain se mouvant dans l'espace, et que l'on se représente l'espace comme rempli d'une matière molle qui se durcirait une fois le mouvement accompli. Les mouvements du corps (torsions, élans, etc...) demeurent alors, dans la masse devenue solide, comme formes plastiques du corps⁴³ ». Plongée pour « Nice », contre-plongée pour « Montréal », les cercles anamorphiques de Rousse solidifient, par l'adhésion prothétique du corps à l'appareil, l'intervalle que pose l'artiste entre lui et l'architecture qu'il investit... il y a une corporalité, une danse du corps avec l'appareil photographique qui modèle l'espace du lieu, un modelage spécifiquement photographique et non spécifiquement architectural (à la différence par exemple du travail de l'artiste anglaise Rachel Whiteread qui propose des empreintes d'espaces d'habitation).

La dépendance de l'appareil vis-à-vis du corps ne signifie en aucun cas qu'il n'y aurait pas une esthétique spécifique de l'espace... Si la relation corps-appareil donne à l'espace réel une consistance, c'est en tout cas loin de l'image (ou avant de s'y accrocher). Et les points d'accroche, l'artiste les multiplie comme pour mettre en crise la notion de point de vue et injecter dans la transfiguration optique de l'appareil sa présence figurale. Car ces cercles sont remplis de failles perceptives : en les parcourant du regard on se détache de l'optique pour retomber dans une véritable expérience appareillée de l'intervalle. Dans « Nice », par exemple, lorsque je pars de la base du cercle pour suivre son chemin⁴⁴ j'arrive très rapidement

⁴² Pour Pascal, « *L'unique objet de l'écriture est la charité* » et l'écriture est comme toutes les autres figures : quelque chose qui, en toute contiguïté, prépare l'avenir de quelque chose de méta- ou de suprafiguratif, quelque chose qui n'a plus besoin d'être figure, qui est réalité, c'est à dire la charité (le sentiment spirituel du corps, depuis le corps) ou l'évangile. Dans la philosophie pascalienne, les figuratifs sont des appareils d'accès ou de transmission de l'amour divin. Il y a une nécessité figurale, humaine ou appareillée de dieu : « *les prophètes avaient à entretenir un peuple charnel et à le rendre dépositaire du testament spirituel* » (la figure comme appareil de dépôt du suprasensible), *La Théorie des Figures (Les Figuratifs)* in *Pensées*, Liasse 18 à 23, L 502, B 571, Paris, Garnier Frères, 1964.

⁴³ Oskar Schlemmer, « *Mathématique de la danse* », in *théâtre et Abstraction*, CNRS/L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, p. 41.

⁴⁴ Voici ce que Alain dit sur la ligne : « *que signifie-t-elle ? Un geste, un mouvement fixé. Toute action dessine quelque tracé dans le monde, par exemple une fuite, une arme qu'on traîne, la quille d'un bateau tiré sur le sable. Et ce dessin naturel ressemble plutôt à l'action qu'à la chose. Ainsi la ligne du dessin est la trace légère de ce mouvement des mains qui vont saisir et qui se privent de saisir (c'est l'idée de l'art imitant le mouvement de la nature : le dessin est une empreinte)* ». « *Nous-mêmes, spectateurs qui percevons cette ligne, cette ligne qui n'a qu'une dimension, autant que la matière le permet, nous-mêmes nous la suivons, nous courons avec elle* ». Autrement dit c'est en insufflant la marque de son corps, son mouvement, son *dessein* à la matière que l'artiste injecte de l'imaginaire dans la matière, c'est-à-dire de la mobilité dans l'immobile (Alain rapproche la peinture et l'architecture plus du côté de l'immobilité que du mouvement). « *Fixer l'imaginaire, c'est peut être le but de tous les Beaux-Arts* ». C'est parce qu'il fait trace dans la matière et que « *l'on peut aussi toucher ces traces* », que le mouvement de l'artiste rencontre le mouvement du spectateur. *D'un bout à l'autre, l'imagination est une : l'imagination, mouvement du corps, se touche elle-même continuellement* ». Alain, *Les Arts et les*

à une zone d'ombre où la frontalité optique de la ligne se brise pour faire apparaître la sensation d'une horizontalité du sol et celle d'une verticalité parallèle au mur droit de l'espace investi. Ailleurs, dans « Montréal », le cercle rouge tremble de toute part comme si l'illusion était destituée dans sa propre intériorité par les approximations réelles des intervalles que le corps tactile injecte dans ses prothèses de vision, les plus fixes soient-elles. De la focalisation iconique à la déambulation figurale qui l'innerve, les repères sont sans cesse défigurés par le corps des intervalles, le corps de l'appareil essayant de stabiliser les hésitations du corps percevant. Là où Gordon Matta-Clark exhibe cette trouée de l'appareil dans l'espace (Connical Intersect 1974), Georges Rousse préfère critiquer de l'intérieur la surdétermination morphologique de l'illusion d'optique photographique qui s'appuie paradoxalement sur la solidité (*die verlässlichkeit*) des intervalles modelés dans l'espace réel par le corps au contact de l'appareil. Admettre l'appareil photographique comme une figure qui s'installerait dans l'indicialité photographique revient à déshabiller le motif iconique pour retrouver sa nature phénoménologique de repère.

De l'espace feuilleté du *Grand verre* de Marcel Duchamp à *L'Espace Proun* de El Lissitzky réinstallant les figures révélées par la photographie aérienne dans leur consistance environnementale, cette esthétique de l'appareil relève d'abord d'un projet moderniste qui a replacé le mouvement figural de l'image dans le dispositif plus vaste qui lui permettait d'advenir. Mais ce projet qui impliquait ipso facto un abandon de la sacro-sainte autonomie esthétique de la figure de l'œuvre, ce projet si bien énoncé par l'auréole boueuse de Baudelaire, a préféré se voiler la face. Il a fallu, plus exactement attendre que « les attitudes deviennent formes », qu'exploient les vocables « installation », « environnement », « happening », « performance » dans la seconde moitié du vingtième siècle pour que la figure orphique, celle qui ne trouve son champ que dans les intervalles, dans la courbe, celle qui épouse la courbe de tout ce qui est terrestre, sorte du thème Rilkeén (Sonnet à Orphée) pour s'assumer dans sa réalité plastique. Ce qui est pertinent dans le travail de Georges Rousse c'est qu'il ne regarde pas la photographie de l'intérieur ou plus exactement, il se situe en marge de sa croyance. Là où les modernistes Duchamp ou El Lissitzky, quitteront le rétinien sans pour autant accepter que l'indicialité mécanique ne remette en cause les vertus de la « matière grise » ou de « l'idéologie constructiviste », là où il y a des paradoxes non assumés entre le champ de l'empreinte, de la consistance et le champ théorique de la valeur de l'œuvre (si bien analysé par Danto), là où le ready-made et son nominalisme (ceci est de l'art) oublie sa condition photographique (L'urinoir Duchampien n'a d'abord existé et fait scandale que par le biais d'un document photographique⁴⁵), il y a chez Rousse l'acceptation toute post-moderniste du rôle structurel fondamental qu'a exercé l'appareillage photographique sur cette problématique contemporaine de l'installation ou du lieu qui fait image. Il en est de même pour d'autres types d'indicialités photographiques tels qu'ils se sont déclinés dans la pellicule cinématographique ou le tube vidéographique (émission d'électrons certes mais toujours consécutives au choc de photons sur certains matériaux sensibles) et dont certains autres médiologues⁴⁶ de l'après 68, comme Godard ou Bill Viola, ont bien su mettre en évidence la consistance archéologique. Plus centrée sur la notion d'Espace Transfiguré que sur celle de Mouvement, il est important de souligner au passage que l'attention analytique est portée ici

Dieux, *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Première leçon, Deuxième Leçon, Cinquième Leçon, Dix-Neuvième Leçon, Paris, Bibliothèque de la Pléiade nrf, 1958, 2002, p. 474, p. 478, p. 480, p. 481, p. 485, p. 499, p. 604.

⁴⁵ Thèse que développe très finement par Pierre-Damien Huyghe dans l'article « Une difficile avancée spéculative » in *Art de Proximité et Distance critique*, Actes de Colloque, Université de Picardie Jules Verne, Centre de Recherche en Art, Sens et Tonka, 2002, pp. 194-226. Et que l'on retrouve sous le terme de « Condition photographique de l'art » dans le dernier ouvrage qu'il a dirigé, *L'Art au temps des appareils*, Op. Cite note 35, p. 15.

⁴⁶ Nul doute que la pensée structuraliste des années 60-70 (avec Lévi-Strauss notamment) influença le regard des artistes sur la notion médiologique d'appareil.

avant tout au médium photographique plus qu'à ceux qu'il engendrera (même si la vidéo représente aussi, comme l'ont fort bien démontré Nam June Paik ou Wolf Vostell, une transition intéressante entre la surface photographique et l'écran numérique puisqu'elle a le mérite d'adjoindre à l'image la présence de son dispositif et non plus seulement sa trace. La vidéo prépare sûrement à la problématique de l'interfaçage numérique par le biais du couple matériel/immatériel que les artistes des années 60-70 mettront en évidence).

Comme tout fonctionnement auratique, il semble qu'on ne comprenne ce qui fait mystère que lorsque cela meurt ou disparaît⁴⁷ : Georges Rousse est un peintre-photographe qui travaille au beau milieu d'un monde où le numérique a supplanté l'analogique. Il porte sur le régime indicial photographique un regard presque d'archéologue : ne voit-on pas mieux la structure des appareils une fois que ceux-ci ne sont plus motivés par des dispositifs idéologiques (on assiste aujourd'hui à un retour, un regard nostalgique sur l'appareil photographique⁴⁸) ? Dans ce sens, ou dès qu'on sort des déterminismes historiques, le photographique comme trace est moins fascinant dans sa capacité à être image qu'à restituer un événement oublié⁴⁹... L'archéologie benjaminienne et La Poïétique valérienne sont pour cela d'un profond recours. Merci aussi à Heidegger : si le produit vient de plus loin que sa fabrication, la photographie vient de plus loin que l'appareil qui la produit. Ce plus loin réside dans l'appartenance de cet appareil à l'espace énergétique du corps.

L'indicialité photographique vient d'abord du déplacement du corps dans l'espace si on en croit ces chambres obscures du dix-septième siècle grandes comme une pièce de maison dans laquelle on se plaçait et que deux hommes pouvaient transporter à l'aide de deux pièces de bois comme une chaise à porteur. La mort de l'indice à l'âge numérique ne pousse-t-elle pas plus que jamais à regarder, comme le fait Rousse, ce qui fait exister l'image même lorsqu'on n'y croit plus ? De la surface photographique à l'interface numérique, la face iconique n'est-elle pas toujours tournée vers ce qui lui permet d'advenir ? Et de cette solitude du corps interfacé, n'y a-t-il pas à tirer une consistance phénoménologique de l'appareil là où la surface indiciale, s'appuyant sur la transmission des corps, trans-portait le spectateur vers des croyances iconiques plutôt que vers la visibilité des appareillages de représentation ? Lorsque l'image n'est plus indiciale mais lorsqu'elle continue de monopoliser l'attention d'un art qui cherche toujours et encore à survivre dans sa spécificité, de quel crédit autre que fonctionnel peut bénéficier l'esthétique des intervalles appareillés qui jaillissent dans le réel ? De « l'esthétique implicite de l'appareil⁵⁰ » contre l'esthétique numérique des immatériaux, n'est-il pas temps d'inverser l'ordre des priorités figurales ? N'est-il pas temps d'accorder la primeur chosale du phénoménologique dans toute définition de l'esthétique, la plus cyber-mythologique ou théorétique soit-elle ? Les designer de bureau informatique ne permettent-ils pas l'accueil par le corps des figures numériquement simulées ? Quand bien même, celles-ci seraient modélisées, faisant accéder la perception du corps à une nouvelle définition de la plasticité et de la substance, n'y a-t-il pas une base plasmatique de l'interface qui joue au cœur même des comportements appareillés informatiques les plus machinaux, une caresse, une

⁴⁷ Comment ne pas évoquer ici la célèbre définition donnée par Benjamin de l'aura comme « *unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* » ? L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Paris, Ed. Allia, 2004, p. 22.

⁴⁸ Actuellement, les protagonistes de ce qui s'appelle désormais la Foto Povera (en référence à l'Arte Povera et à son langage par le matériau) travaillent sur une fétichisation de la technique photographique argentique tel le Sténopé ou le Polaroid (Corinne Mercadier, Claire Lesteven...).

⁴⁹ « *Une philosophie de l'histoire est toujours écrite du point de vue des vainqueurs : il n'y a donc pas d'histoire universelle authentique. Ce sont les vaincus qui sont la vérité de l'histoire parce qu'ils ont perdu la capacité de faire trace. (...) Ce qui reste à terre, ininscrit par définition. (...) Benjamin pose la question à Hegel : où sont vos disparus ?* », Jean-Louis Déotte, L'homme de verre-esthétiques benjaminienne, archéologie benjaminienne, politique de la trace, op. cite note 2, pp. 45-46.

⁵⁰ Op. Cite note 45.

tactilité, une circularité du corps, une ergonomie de travail où s'origine tout redéploiement numérique de l'imaginaire ? N'est-ce pas dans cette relation posturale du corps au bureau informatique que se trouve la souche ou la possibilité d'actualisation non-mythologique, non transcendantale, de la figurabilité numérique virtuelle ?

3. La survivance de l'énergétique figurale dans l'esthétique fonctionnelle du bureau informatique : repenser les enjeux plasmatiques de l'espace appareillé à l'âge de la nouvelle plasticité instaurée par la modélisation numérique

L'indicialité de l'espace iconique photographique est bien ce qui permet à Georges Rousse de faire trembler les illusions optiques qu'il crée ou de faire reposer ses figures géométriques sur un socle phénoménologique : je suis avant tout fasciné par les photographies de cet artiste parce qu'elles donnent à la démonstration mathématique une solidité de preuve. L'espace optique transfigure l'espace appareillé parce que cette transfiguration comme on vient de le voir repose sur un jaillissement, une transpiration de la figure de l'appareil dans la figure de l'image. La transfiguration repose sur une certaine capacité de déplacement et de va-et-vient du figural entre les termes « corps », « espace », « appareil », « image ». Dès qu'on se place d'un point de vue orphique et non plus christique, dès qu'on parle de circularité et non plus de mouvement transcendant, d'événement et non plus de sublimation iconique, on regarde la transfiguration en tant que flux cyclique du figural dont la configuration image ou celle de son dispositif d'annonce ne sont que les bornes dont on choisira d'élire la forme selon les ambiances époquales. En effet, je pense effectivement que l'arrivée de l'image numérique ou d'une iconicité non-indicielle permet aujourd'hui aux artistes comme Rousse de porter rétrospectivement un regard capable d'isoler la figure événementielle de l'appareil photographique, de l'extraire de l'image analogique ou de la regarder dans sa spécificité de trace.

Je crois urgent et fondamental de mettre cet acquis esthétique ou ce regard archéologique sur l'image (révélant la figure de l'appareil) au service d'une réflexion sur le devenir de cette figure à l'âge où la morphologie de l'image numérique réussit à ne plus en porter les stigmates. Plus précisément, si la notion d'indice manifeste la relation contigüe qui relie l'image à son appareil analogique, quelle est la conséquence de la perte d'indicialité de l'image numérique sur *la valeur esthétique* de l'espace phénoménologique des interfaces ? La coupure entre l'espace machinique réel et l'espace virtuel qu'il permet de concevoir doit-elle être pensée comme un moment d'épanouissement transcendantal pour la figure de l'image ou un moment d'isolement mais de surcroît de visibilité pour la figure de l'appareil ? S'il y a une phénoménologie de la circularité qui structure la notion d'espace transfiguré dans le champ analogique, comment penser à l'inverse le passage de l'image à son appareil à l'âge de leur divorce, à l'âge où toutes les traces que je laisse sur la machine informatique n'existent que sous la forme standardisée du modèle numérique qu'elles déclenchent ? Comment penser le potentiel d'un espace appareillé à l'heure (et depuis Heidegger) où le couple substrat/accident qui structurait le couple forme/matière dans le champ analogique est devenu obsolète ? Si de l'espace numérique à l'espace appareillé qui l'engendre il n'y a plus continuité indicielle mais encore dépendance fonctionnelle, n'assistons-nous pas à un nouveau type de circularité entre image et appareil, un bouclage qui accepterait paradoxalement la coupure ? La modélisation de l'image numérique va, via la Construction assistée par ordinateur, jusqu'à celle des objets usinés. Et les appareils sont les premiers touchés. Mais comment continue d'exister, dans le bouclage de cette nouvelle plasticité (de l'espace numérique à l'espace réel), l'expérience

singulière, toute plasmatique du sujet-je⁵¹ au contact de l'appareil ? Quelle valeur autre que fonctionnelle (ou à travers elle) accordait à cette phénoménologie du corps individuel, cette personnalité⁵² posturale que chaque corps manifeste face à l'interface dans l'espace réel du bureau informatique ?

Peut-on comprendre les enjeux énergétiques qui traversent la sensibilité fonctionnelle des appareils informatiques lorsqu'on continue d'élire l'icône comme lieu suprême d'émergence des vérités esthétiques ? Si, à l'époque des immatériaux, le corps ne s'accroche singulièrement à l'image que par sa manière d'utiliser l'interface, si c'est dans cette singularité que s'actualisent les virtualités (analogiques ou numériques), si l'imaginaire s'est replié ou se dépose d'abord sur l'appareil, n'est-ce pas une fausse lecture que celle qui partant de l'image numérique verrait le *corps appareillé* (dont elle dépend) comme un *corps absenté* ? Là où, à la différence de la figure de l'image, la figure de l'appareil est le lieu d'où s'origine désormais la résistance du corps solitaire à sa standardisation, là où, même standard, l'appareil accueille le geste singulier, l'esthétique fonctionnelle des appareils n'est-elle pas plus esthétique que les espaces numériques qu'elle crée : n'est-ce pas désormais à partir du contact du corps à l'appareil que la remontée de l'énergétique figurale peut s'opérer du comportement machinal jusqu'aux images simulées ? Face à une sensibilité désormais attachée à l'appareil, ne doit-on pas redéfinir le lieu de l'esthétique, ne doit-on pas redéfinir là où il y a image ? Si l'image simulée numérique n'accepte aucun *accident* dans sa structure, l'ergonomie du bureau informatique permet peut-être au sujet de continuer à *s'exprimer* au beau milieu des appareils standards. Plus précisément, l'espace transfiguré de l'image ne s'installe-t-il pas aujourd'hui dans l'espace fonctionnel ou la circularité du dispositif du bureau informatique ? Lorsque le pouvoir inaugural et indiciel de l'image se déplace dans la figure de l'appareil, doit-on encore lire l'espace de l'appareil comme un espace fonctionnel ou plutôt comme un territoire où se reconfigure et circule l'imaginaire ? Faire fonctionner le corps dans l'appareil avant que ne se réalise l'icône, n'est-ce pas redonner à la notion d'espace un terrain de croyance à l'âge où l'espace des images ne fait plus preuve ? Penser l'espace transfiguré à l'âge numérique, n'est-ce pas repérer comment l'image comme religion ou rituel peut à nouveau se réinstaller dans l'espace du monde ?

Le règne des immatériaux

Lorsqu'en 1984, Jean-François Lyotard prend la direction d'une exposition prévue sur le thème « matériaux nouveaux et créations » et qu'il intitule alors « Les immatériaux », nul doute que le penseur de l'économie libidinale accepte de voir le modèle du langage supplanté celui de la matière⁵³. Avec une image numérique capable, en tant que matrice de chiffres, de simuler le réel, c'est-à-dire d'en reproduire structurellement l'apparence, se pose effectivement la question de l'abandon de l'image-chaire ou de la définition indicielle/iconique de l'imaginaire. Depuis cette exposition, les interfaces qui permettent à la codification numérique de simuler de plus en plus précisément la consistance des figures-

⁵¹ Je renvoie ici le lecteur à la distinction qu'opère Edmond Couchot entre « sujet-on » et « sujet-je » dans l'introduction de son ouvrage « La technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle », Nîmes, Edition Jacqueline Chambon, 1998.

⁵² La notion de personnalité, dans son acceptation hégélienne, peut renvoyer (si on accepte de voir la position romantique de résistance appareillée ou figurale du sujet au monde numérique) à « l'opposition » de « la subjectivité mondaine et humaine » au « monde de la vérité et de l'éternité » ; une subjectivité qui, selon Hegel, « n'étant plus immédiatement unie avec le principe substantiel de l'esprit », pourrait « se développer selon sa particularité purement humaine », Hegel, Esthétique, Troisième Partie, Troisième section, Des Arts Romantiques, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 208.

⁵³ Les Immatériaux, Catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, 1984.

empreintes, c'est-à-dire aussi les réactions perceptives qu'elles déclenchent, se sont considérablement améliorées à tel point que la fascination pour les images technologiquement élaborées est de plus en plus grande. Les sensations éprouvées face ou au contact des espaces numériques par le biais d'interfaces haptiques sophistiquées sont parfois si proches de celles éprouvées dans l'espace réel que se pose bien évidemment la question de l'influence de ces univers virtuels sur notre perception du monde environnant. Plus précisément en effet, et par rapport à ce qui m'intéresse ici, si l'image numérique simule l'image analogique, transfigure-t-elle de la même manière qu'elle l'appareil qui la produit et quelle influence cet espace transfiguré peut-il exercer sur notre manière d'appréhender l'espace réel des appareils ?

L'immatérialité de l'espace numérique est de toute évidence un terrain propice à la culture du pouvoir transcendantal de l'image. En même temps, comme cela a déjà été dit, la notion de transfiguration définit l'envol idéal ou le transport de la figure à partir de son enracinement indiciel. Entre l'espace numérique de l'image et l'espace réel d'où perçoit mon corps, le lien ombilical est coupé dans sa chair mais entretenu dans sa structure par l'interface. Celle-ci m'entraîne vers la tactilité tout autant que vers l'impossibilité de toucher l'espace que je construis. Autrement dit, l'espace numérique ne transporte par concrètement le corps vers l'espace figural mais le met plutôt en position de retrait ou d'analyse de cette modalité de transport. Il n'y a pas à proprement parler transfiguration de l'espace de l'appareil dans l'espace numérique mais plutôt *méta-figuration* (ou transfiguration sans matière) de la distance qu'incarne l'interface entre le corps et cette nouvelle image. L'interface informatique, par sa présence spatiale au monde, vient justement donner une consistance troublante à cette prise de distance du figural vis-à-vis du corps. La désincarnation de l'espace numérique manifeste la distance interfacée qui me sépare de l'image en même temps que cette distance est réifiée et passe par le fonctionnement perceptif du corps analogique. L'absence charnelle de l'appareil dans l'image ou le régime intelligible du numérique n'est « perceptible » ou « efficace » que dans sa *collaboration* avec l'appareil. Mais dans cette mise de la perception spatiale réelle au service de sa métafiguration numérique, n'y a-t-il pas en retour une modification de la définition de l'appareil ? Accepter de voir le régime non-indiciel influencer sur la structuration même de notre perception du monde, c'est comprendre comment les mythologies, les croyances développées dans la science-fiction (Terminator, Cube, Matrix,...) sont possibles à partir du moment où l'imaginaire des mondes numériques reposent d'abord, comme tous les imaginaires, sur la consistance de l'appareil de croyance. Autrement dit, parler de transfiguration de l'espace réel par l'espace numérique, revient à voir le monde froid de l'algorithme qui simule le monde réel resurgir au beau milieu de ce dernier sous une forme appareillée.

Avec la même nostalgie pour la figure charnelle de l'appareil photographique que celle de Rouse, la réflexion de l'artiste Thomas Demand est d'ailleurs fort éclairante à ce propos : construisant des maquettes en papier de bureaux (Büro, 1995), d'archives (Archiv, 1995), de laboratoires (Labor, 2000), de salles de photocopieuses (Copyshop, 1999), l'artiste allemand les photographie ensuite et présente des espaces dont l'aspect froid, lisse et rectiligne a tout d'une image informatique (presque caricaturalement puisque les algorithmes informatiques sont aujourd'hui capables de créer des espaces non plus seulement géométriques). Si le médium photographique est ici utilisé comme un moyen de mise à distance ironique vis-à-vis de l'univers technologique, sa nature indicielle renforcée par l'aspect artisanal des maquettes me plonge dans un dilemme perceptif inquiétant quant à la définition des espaces présentés : plus que des espaces inventés à l'aide d'un logiciel numérique, se pose la question, dans ces univers hybrides, de la modification de l'espace réel par le calcul numérique...comme si l'informatique était en train de lisser les objets du monde, faisant de ce dernier un terrain ou un espace standardisé à grande échelle. Ce travail, de par ses ambiguïtés, a le grand mérite de perturber les catégories et de poser la question de l'image

ou de ses possibles lieux à l'époque de sa désincarnation et de sa « désingularisation ». Sur le modèle célèbre de Platon qui voyait dans l'image d'un lit un redoublement de l'objet lit déjà image de l'Idée lit, je peux aboutir au fait que l'espace numérique et l'espace de l'appareil qui l'engendre seraient tous deux images d'un espace mathématique, l'une se réalisant immatériellement, l'autre matériellement. Si les appareils peuvent faire image à l'époque des immatériaux, je crois très pertinente cette phrase de Thomas Demand : « je pense qu'il y a aujourd'hui plus d'images dans le monde que de réalité même. »⁵⁴. Car cette phrase introduit sûrement à un déploiement de la notion d'image dans le réel et à la modification aussi de son potentiel : si, comme je vais à présent le démontrer, les appareils informatiques permettent aux espaces numériques de standardiser l'espace réel, si la matérialité de ces appareils peut réifier la plasticité métafigurale développée par ses territoires immatériaux, alors il faudra questionner la survie possible de l'imaginaire du corps singulier et de ses représentations indicielles vis-à-vis d'appareils communicationnels qui imagent en fonctionnalisant les corps selon un modèle unique. Dans la différence entre imaginer indiciellement et imaginer numériquement, entre représentation et communication⁵⁵, entre partage et solitude, se joue peut-être la perte du pouvoir transfigurateur, mi-charnelle mi intellectuelle, des espaces iconiques.

Modélisation, virtualité et plasticité : de la PAO à la CAO. Standardisation des comportements et de l'espace appareillé. L'éjection « actuelle » du modèle numérique dans l'espace du monde

Si l'on songe aux possibilités de vectorialisation qui permettent aujourd'hui à l'espace numérique d'acquérir une grande richesse en termes de topologie ou de modélisation des formes, nul doute que la matrice numérique est parvenue à simuler la structuration analogique des images tout autant constituée de la tresse du matériau que de l'inflexion du geste du créateur. Qu'il s'agisse du logiciel Katia (Dassault System) qui permet à l'architecte Franck O'Gerhy de modéliser des volumes fluides à partir d'un travail gestuel de croquis ou d'autres logiciels comme Maya permettant de sculpter littéralement des espaces numériques en les animant de décors et de personnages (le film d'animation ne travaille-t-il pas sur la question d'un nouveau poïen à l'âge numérique ?), le numérique arrive désormais à travailler à partir de la notion de fluidité substantielle, d'énergétique ; celle-là même qui dans le réel permet à la matière de « détenir le maximum d'informations possibles⁵⁶ » avant que ne s'y décide, par l'action d'un corps, une forme. Ce qui va être simulé (et qui sert beaucoup aux groupes d'architectes aujourd'hui tel Asymptote par exemple) au sein même de l'espace numérique,

⁵⁴ Thomas Demand, cité par Jean-Max Colard, « L'ère du soupçon », Qu'est-ce que l'art aujourd'hui, numéro spécial Beaux-arts Magazine, mai 2002, p.114.

⁵⁵ « La table numérique universelle a surtout ceci de nouveau par rapport à la table de verre (...) qu'elle tend à la constitution » de la « relation représentable » en « information ». Catherine Perret, Tableaux-Ecrans, exposition à la Galerie Les filles du Calvaire, Paris, 12 Mars-16 avril 2005. Ce qu'expose cette table n'est donc plus la représentabilité mais la communicabilité, autrement dit l'échangeabilité de signes qui circulent sans avoir besoin de représenter quoi que ce soit pour qui que ce soit.

⁵⁶ Il est très intéressant de constater que le sédiment, le Macadam qu'Umberto Eco utilise comme modèle cybernétique parce qu'il est plastiquement « informé » ou détenteur de tous les possibles (Umberto Eco, L'œuvre ouverte, Chap. 4 : l'informel comme œuvre ouverte, 2. Informel et information, Paris, Edition du Seuil, octobre 1979, p.133) trouve peut-être dans le pixel une forme simulée. La matrice numérique a une plasticité qui doit d'ailleurs beaucoup au silicium qui fait partie des composants des micro-processeurs et qui permet à cette matrice de s'activer. L'immatérialité du modèle numérique n'empêche donc pas sa plasticité. Cette plasticité doit beaucoup à la cybernétique, cette science qui étudie les modes d'échanges des messages et qui permet de lire le monde (en deçà des différences entre hommes et machines ou entre naturel et artificiel) en terme de communication.

c'est une certaine poïétique du matériau, ce sont des procédures de recherches à partir desquelles il y a l'instauration d'une image (2D ou 3D d'ailleurs). Lorsque je suis en train de chercher, de construire le modelé d'un volume dans un espace numérique, j'accède à une nouvelle forme de plasticité qui n'a gardé de la notion traditionnelle de plasticité que la matrice de conception. Il y a encore du hasard, du tâtonnement mais il n'y a plus le poids accidentel du matériau, l'irréparable, la ruine, ce qui est là et avec quoi il faut composer dans le réel...l'espace numérique développe une plasticité qui se débarrasse de la vitalité, la présence, le *gegenwart*.

Ce qui est pertinent dans le cadre de notre réflexion c'est de voir comment cette métafigurabilité émerge dans l'espace des appareils ou comment, à la différence de l'espace photographique, l'appareil qui produit l'image n'est pas pensé au départ comme lieu figural mais comme lieu machinal. Plus exactement, là où à l'image indicielle correspond le positionnement spatial particulier de l'appareil photographique (et l'expérience particulière du photographe avec l'espace), l'image numérique et la froide plasticité qu'elle développe renvoie à une standardisation de l'espace de l'appareil. Pour exemple et avant de parler directement de l'appareil informatique, le remplacement de la plastiline par l'écran de l'ordinateur n'a-t-il pas « profondément modifié l'activité des stylistes de l'automobile, liquéfié presque toute une génération de créateurs et fortement contribué à la standardisation des formes des voitures » (on pourrait faire la même remarque sur l'influence d'un logiciel comme *Autocad* sur la forme des villas contemporaines)⁵⁷? Il y a effectivement de la Publication Assistée par Ordinateur à la Construction Assistée par Ordinateur, quelque chose de la froideur standardisée des espaces numériques qui va désormais, par l'intermédiaire de format de fichier adapté (type *.slt* par exemple) transmettant des mises en plan ou des formes volumiques à des machines-outils (à commande numérique), modeler les objets industriels du monde environnant. A commencer, et cela est fondamental ici, par l'aspect lissé des objets-interfaces comme le clavier d'ordinateur ou la souris qui appelle le corps, via des configurations génériques (ou empreintes standards), à une posture de travail uniformisé.

Dans leur plasticité modélisant le monde moins comme substance que comme structure substantielle, moins comme plasmatique que comme génétique, les espaces numériques métafigurent les espaces appareillés qui les modèlent autant que ces derniers sont modélés par les calculs qu'ils activent. Du code binaire au pixel en passant par la plastique du circuit⁵⁸ pour aller vers la composition en grille des touches sur le clavier d'ordinateur, la circularité mise ici en place ne peut certainement pas se targuer de transfiguration car son énergétique, son flux, ses micro-impulsions électroniques simulent le flux vital qu'elle ne convoque que de l'extérieur de la boucle : si le corps s'intercale dans ce bouclage, via l'interactivité, c'est pour l'activer selon la soumission de son comportement à la loi de l'algorithme, à la loi de la formulation numérique standard. Mais notre corps se sent-il vivant dans cet *absentement* ? L'action du corps singulier au contact de l'interface est-elle si limpide, si machinal ? L'espace du bureau informatique est-il uniquement l'image que l'espace numérique modèle de lui dans le réel ? Peut-on réduire l'espace phénoménologique du monde, l'espace tel que le corps-sujet se l'approprie à son interfaçage, sa face tournée vers l'espace numérique ? Le modèle numérique, qu'il soit pris dans sa configuration algorithmique ou dans sa configuration appareillée, se pense avant tout à l'état de virtualité. Mais, si un logiciel de modélisation est au même titre qu'un clavier d'ordinateur une structure en attente d'activation, n'y a-t-il pas une différence majeure entre un espace numérique

⁵⁷ Michel Porchet, Sur le Numérique, in *L'art au temps des appareils*, Op. Cite note 35, p. 218.

⁵⁸ Pour Fabrice Hybert, la plastique du circuit intégré est « *l'expression visuelle de la pensée contemporaine* », Elisabeth Lebovici, *La plastique du Circuit*, entretien avec Fabrice Hybert, Libération, Numéro Hors Série, Les objets du siècle, Paris, 1999, p. 11.

modélé et enregistré (dans lequel s'actualise son modèle virtuel) et mon action sur le clavier qui crée cet espace et par laquelle le clavier (comme virtualité de comportement) s'actualise ? Peut-on réduire, à partir de la notion mathématique de modélisation, les comportements, les personnalités des individus qui agissent sur l'appareil à des formes actualisées de l'attitude-archétype de l'employé de bureau ?

Même s'il y a continuité entre l'espace numérique et l'espace de son appareillage, entre simulation et standardisation des formes-empreintes interfacées, entre modélisation de l'image et modélisation du comportement, l'ambition numérique -qui vise à une traversée (ou à un bouclage) évitant l'indicialité du monde de sa nature accidentée- peut-elle faire l'économie des tâtonnements spatiaux qui l'actualisent ? Entre la notion d'appareil et celle de bureau informatique, ne se glisse-t-il pas l'instance subjective de l'espace du corps singulier qui pourra toujours s'approprier comme bon lui semble l'accueil ergonomique uniforme de l'empreinte interfacée ? Entre les touches du clavier pourtant si géométriquement ordonnées ou entre l'écran, l'imprimante, la tour, la souris ou autres périphériques, l'espace phénoménologique du corps ne survit-il pas comme une expérience inaugurale à partir de laquelle toute prétention métafigurale de l'espace numérique et de ses appareils est destituée ? N'est-ce pas à cet endroit même où le corps reconfigure la forme standardisée, la machine idéale⁵⁹, que la notion de transfiguration ou transport énergétique de l'image vers sa transcendance peut se redéfinir à l'âge des immatériaux ? N'est-ce pas à l'endroit où le corps touche l'appareil, tel que le manifestait Georges Rousse dans ses photographies, qu'il y a un espace transfiguré ? Si là où l'ordinateur image, le bureau informatique imagine, il faut donc redescendre dans cette spatialité du bureau en essayant de repérer sa puissance figurale, c'est-à-dire ses modalités à partir desquelles les mouvements appareillés du corps singulier, la solidité du corps phénoménologique décident et donc se détachent de la plasticité du modèle numérique. Il y a ici un différend ou un décrochage à repérer du corps vis-à-vis de la modélisation appareillée, un décrochage du *plasmatique* vis-à-vis du *plastique* et par lequel la métafiguration numérique comme déclinaisons « actuelles » d'un potentiel virtuel peut « s'actualiser ».

Le pari consiste à se saisir de cette plasmatique de l'appareil pour poser l'hypothèse d'une inversion ou d'un déplacement de la zone de l'imaginaire vers son dispositif d'annonce à l'époque des immatériaux. Car ce dispositif fonctionne encore et toujours sur des intervalles dans lesquels ou par lesquels le corps se détache de l'appareil tout en y adhérant et continue de trouver dans cette respiration une consistance figurale (et donc imaginaire) au sein même de l'espace du monde. Cela ne peut se poser qu'en revalorisant l'esthétique fonctionnelle ou le Design du bureau informatique au détriment du monopole idéologique de la paradoxale esthétique-numérique (sensibilité-logique).

⁵⁹ Le sens de la révolution industrielle « a été de matérialiser le concept sous la forme de la machine. L'idéal du concept était d'imprimer une forme identique aux objets tombant sous sa juridiction ; son horizon était d'arriver à nous faire voir tous les objets sous l'aspect de produits fabriqués interchangeables. C'est précisément ce que la machine est parvenue à instituer...Par elle les objets sont essentiellement définis comme conformes à une matrice, par elle la forme est concrètement maîtrisée puisqu'elle est devenue infiniment répétable tout en demeurant parfaitement identique » Max Loreau, *Infini*, pensée apparaissante et nature, Revue d'esthétique, n° 2. (ou Revue Poïésis, La part de l'art, n° 9, 1999, p. 183).

Le différend Plasmatique du bureau informatique

La désormais célèbre « troisième main » de l'artiste Sterlac (1995) ou le parcours que propose Jeffrey Shaw dans une cité numérique immatérielle constituée de lettrages volumétriques à partir de la bonne vieille bicyclette sur laquelle le spectateur est appelé à pédaler pour activer le dispositif (The Legible City 1991), montrent bien cette posture artistique contemporaine interrogeant l'importance de l'accroche analogique du corps dans la structuration des espaces numériques. Bien qu'interfacés ou avant de passer du côté de la modélisation, les mouvements du sujet-je installent une résistance dans les rouages de la machine informatique à partir de laquelle l'imaginaire numérique est possible. Et c'est bien dans ces intervalles que se pose la possibilité d'une transfiguration par l'espace numérique de l'espace analogique. A partir du moment où, ainsi qu'il vient d'en être question précédemment, l'appareil ou l'interface est l'image réifiée du standard numérique en même temps qu'il reste un lieu de solidité pour l'imaginaire indiciel, se pose bien sûr la question : *où peut donc avoir lieu l'image autrement que sur l'appareil à l'époque des immatériaux, à l'époque où l'image quitte le monde phénoménologique pour celui de l'atopos algorithmique ?* Si l'appareil usiné par CAO est une image de la plasticité numérique, n'est-ce pas lui en même temps qui donne à cette image un déploiement figural ? Définir l'appareil informatique comme figure et lui attribuer aussi un pouvoir de transfiguration de l'espace réel vers l'espace numérique consiste à inverser d'abord le bouclage déshumanisé qui irait du modèle numérique vers l'appareil modélisé, pour repartir de l'énergétique du corps toute terrestre à l'état de déchet sur l'interface (la fatigue ou l'être de l'étant dirait Heidegger), et remonter, via la figure de l'appareil, vers les immatériaux.

Parce que cette remontée va s'arrêter aux portes de l'espace numérique, va se produire dans cet arrêt une fuite de la plasticité vers la modélisation en même temps qu'un *reste*, qu'un dépôt, qu'un *résidu de cette plasticité sur l'appareil* : la part de plasmatique, la part de vivacité, la *matéria prima* de l'image numérique va se décaler de cette image en s'installant sur « la paroi poreuse des interfaces⁶⁰ ». Il y a certainement une plasmatique de l'interface, par exemple du clavier recouvert d'empreintes digitales, qui manifeste dans cette fixation le départ de l'image vers l'immatériel en même temps que le retour de la figure dans le réel. Si je m'appuie sur l'analyse deleuzienne de la notion d'actualisation pour qui « le temps virtuel détermine lui-même un temps de différenciation ou plutôt des rythmes, des temps divers d'actualisation qui correspondent aux rapports et aux singularités de la structure, et qui mesurent pour leur compte le passage du virtuel à l'actuel⁶¹ », ne puis-je pas dire que la structure figurale réside d'abord dans le rapport de mon corps à l'appareil et que c'est par lui que s'actualise, que passe la réalisation des virtualités numériques ? Entre l'image numérique et la figure plasmatique de l'appareil s'installe même un différend qui déplace le potentiel imaginaire ou le pouvoir transfigurateur des espaces numériques vers l'espace réel. Là où le monde numérique est réduit à imager ou proposer une restructuration simulée du monde réel, l'appareil informatique en tant que substance où se solidifie l'expérience du corps est apte à transfigurer l'espace réel, à porter le corps vers la croyance ou la possibilité d'un voyage qui irait de sa perception réelle dans le monde vers l'accès de celle-ci à des territoires hors-mondes.

Écoutons ce que dit Lyotard sur le différend et qui résonne un peu à l'appel qu'il lançait déjà sur le figural en début d'article : « Le différend est l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne l'est pas encore. Cet état comporte le silence qui est une phrase négative, mais il appelle aussi à des phrases possibles

⁶⁰ Edmond Couchot, La technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle, Chapitre 1 : la technologie numérique, A. La simulation, la traversée des interfaces, op. cite note 51, p. 144.

⁶¹ Gilles Deleuze, Différence et répétition, Epiméthée, Puf, 1968, p. 272.

en principe. Ce que l'on nomme ordinairement le sentiment signale cet état...il faut beaucoup chercher pour trouver les nouvelles règles de formation et d'enchaînements de phrases capables d'exprimer le différend que traduit le sentiment si l'on ne veut pas que ce différend soit aussitôt étouffé en un litige et que l'alerte donnée par le sentiment ait été inutile. C'est l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie, peut-être d'une politique de témoigner des différends en leur trouvant des idiomes⁶²». Avant d'en arriver aux conclusions effectivement politiques qu'impliquent un renversement ou une confiscation de l'énergétique figurale de l'image désormais numérique par la plasmaticque de l'appareil, avant de poser les modalités d'expression du sentiment à l'âge de l'énoncé numérique qui étouffe l'appareil en litige, il faut analyser de près cette plasmaticque de l'appareil. Celle-ci réside dans *l'avant de la mise en phrase, dans ce moment de dépôt de ma tactilité sur l'interface*, dans cet avant de la disparition de l'image-dépôt au profit de la toute puissante visibilité de la phrase numérique que ce dépôt entraîne à l'écran par exemple. Il y aurait une autre image donc. Car entre mon doigt qui s'apprête à toucher le clavier et le dépôt de mon empreinte sur la touche, il y a effectivement un espace-temps, un intervalle qui instaure entre le corps et l'appareil une possibilité figurale. La plasmaticque de l'appareil repose d'abord sur l'espace de cet appareil et c'est dans cette instance spatiale que se décide son pouvoir de transfiguration ou de déport des figures vers leurs images numériques.

Le corps repère dans l'appareil des intervalles qui vont lui être propres et on retrouve ici ce déplacement de la corporéité vers l'espace cher à Georges Rousse. Ce déplacement fonde la notion d'espace transfiguré. Mais pour retrouver cette notion, il faut déprogrammer⁶³ l'appareil informatique ou passer de *son emploi* fonctionnel à *son exercice* (j'essaie ici de préciser ou d'exemplifier les termes de Pierre-Damien Huyghe qui a posé de manière plus générale la question du différend esthétique à l'époque des appareils). Si la spécificité du différend esthétique de l'appareil informatique réside dans sa plasmaticque et que celle-ci s'opère dans les intervalles que déploie mon corps au contact de l'interface, il faut non seulement se tourner vers l'esthétique fonctionnelle de ces appareillages mais voir aussi comment intervient le paramètre de l'espace dans le travail des designers qui façonnent ces objets interfacés.

Selon Levinas, « la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche » ou « consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir -jamais assez venir -⁶⁴ ». Je peux considérer qu'il y a dans cette manière toute subjective dont j'effleure les touches du clavier d'ordinateur non pas abolition de la distance mais bien plutôt pure présence, corps à corps sans espacement avec les mondes numériques. Poser l'hypothèse d'un différend plasmaticque de l'appareil consiste d'abord à définir cette érotique du toucher de l'appareil (pour utiliser cette problématique de la séduction des objets industriels si chère à Baudrillard) comme prioritaire avant même que n'émerge l'image numérique. Mais comment envisager ce poids temporel, cette stratification, ce dépôt sans sa spatialité ? Comment pourrais-je définir cette épaisseur tactile sans la structuration spatiale, le survol aléatoire de mes doigts sur la zone du clavier ; survol dans lequel le corps singulier s'approprie l'appareil ou déplace son emploi vers un espace poétique, un espace d'hésitation, un espace de recherche, celui de la pensée qui tâtonne ou de « la main » archaïque qui « pense »⁶⁵ ? Il est toujours possible de voir dans la forme esthétique des appareils informatiques comme le Mac

⁶² Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Ed. de Minuit, 1983, p. 29.

⁶³ Dans « Pour une philosophie de la photographie », Vilém Flusser parlait déjà, à propos de l'appareil photographique, d'outrepasser le programme de l'appareil, s'insurger contre notre position de « *fonctionnaire* » vis-à-vis du programme. Circé, 1993.

⁶⁴ Emmanuel Levinas, *Le temps de l'autre (1946-1947)*, III, Paris, Puf, 2004. Et *Totalité et Infini*, Section IV, B, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961. Réédition au Livre de Poche, 1998.

⁶⁵ Henri Focillon, *Vie des formes, Eloge de la main*, Puf, Paris, 1970.

par exemple, une présence sensible, rassurante, presque un compagnon⁶⁶, un objet tactile apte à figurer. Il est toujours possible de poser cette esthétique accueillante comme condition d'avènement de la plasmétique ou de la consistance que prend l'appareil au fur et à mesure que je dépose sur lui les gestes de mon corps. Mais, à en croire l'excellente analyse que propose Jacques Rancière sur la pureté de lignes d'un design qui viendrait prendre en charge l'idéalité classique de la ligne⁶⁷ dont Mallarmé rechercha le schème fondamental, il semble difficile pour le corps, même en associant cette ligne à la qualité matérielle de la surface des ordinateurs (la translucidité des Mac travaille cette histoire de peau de l'objet bien sûr), de ne pas avoir recours à l'espace qui le sépare de l'appareil pour inventer des intervalles de turbulence, de mise en crise de la posture ergonomique standard que la machine voudrait bien lui imposer.

Sans rappeler trop explicitement la célèbre sculpture de Giacometti présentifiant le vide par le creux des mains⁶⁸, c'est bien dans l'espace créé entre lui et les appareils que le corps peut dégager une marge personnelle de manœuvre à partir de laquelle la plasmétique de l'ordinateur se dotera d'un pouvoir figural. C'est là que, à la différence de l'appareil-image, le bureau informatique peut devenir une figure puisqu'il déploie une spatialité de l'intervalle. Plus précisément, c'est en partant de cette figure spatiale du bureau qu'il est possible de penser l'appareil informatique comme un transfigurateur d'espace réel en espace numérique. A cet égard le travail du designer japonais Isao Hosoe est très parlant puisqu'il conçoit des bureaux informatiques autour d'un axe corporel à partir duquel se déploie un espace circulaire multi-écran où pivote également la table du bureau⁶⁹. Ce qui est très intéressant ici c'est le décalage qui s'opère entre design d'objet et design d'espace ou plutôt comment l'ergonomie standardisée des multiples interfaces (écran, tour, souris, clavier...) vont récupérer une sensorialité figurale, une expressivité, une présence subjective du corps par le biais d'un espace dont le corps devient le moteur d'agencement. On retrouve d'ailleurs souvent ce besoin de spatialité chez les infographistes qui travaillent sur plusieurs écrans à la fois.

Si le designer de bureau informatique est aujourd'hui un véritable plasticien ou s'il est capable d'envoyer « un message sensoriel largement indépendant de la fonction⁷⁰ », n'est-ce pas aussi parce qu'il arrive désormais, à l'âge de la seconde interactivité⁷¹, à l'âge des interfaces puissantes dans lesquelles le corps de plus en plus s'absente, à extraire du modelage

⁶⁶ L'appareil devient prothèse, il peut s'animer par notre intermédiaire puisqu'il sollicite l'unité perceptive de notre corps. Ce qui fait dire à Allucquère Rosanne Stone, anthropologue de l'espace cyber : « *je passe plus de temps en compagnie de Saint-John Perse (surnom affectueux que j'ai donné à mon Mac) qu'avec mes amis (...). J'ai la sensation d'être face à une présence sensible, vague mais palpable, qui squatte mon bureau (...). Qu'est-ce que j'étudie ? Un groupe de gens ? Leurs machines ? Un groupe de gens et, ou dans, leurs machines ? Ou bien quelque chose d'autre ? Il me faut observer les machines aussi attentivement que les humains, car pour eux, ces machines ne sont pas de simples relais* ». Le corps réel pourrait-il se lever ?, in « Connexions-Art-Réseaux-Médias », sous la direction de Annick Burreaud et Nathalie Magnan, Paris, ENSBA, 2002, p. 465.

⁶⁷ Jacques Rancière, *Le destin des images*, chap. 4 : La surface du Design, Paris, La Fabrique Editions, 2003.

⁶⁸ Voir « L'objet invisible maintenant le vide » de Alberto Giacometti, 1934, bronze, 153X29X26 cm.

⁶⁹ Isao Hosoe, *Momotaro Office System*, 2003

⁷⁰ Abraham A.Moles, *Vivre avec les choses : contre une culture immatérielle*, art press, hors série, n7, 01-1987, article paru dans *La Critique en Design*, Contribution à une anthologie, textes rassemblés et préfacés par Françoise Jollant-Kneebone, Nîmes, Ed Jacqueline Chambon et cnap, 2003, pp. 242-250.

⁷¹ A l'image du passage de la première à la deuxième cybernétique (passage du contrôle et de la communication chez l'homme et l'animal à l'auto organisation, les structures émergentes, les réseaux, l'adaptation, l'évolution), Couchot remarque que si la première interactivité s'intéressait aux interactions entre l'ordinateur et l'homme sur le modèle stimulus-réponse ou action-réaction (*feed back*), la seconde interactivité, celle d'aujourd'hui, s'intéresse davantage à l'action en tant qu'elle est guidée par la perception, à la corporéité et aux processus sensori-moteurs, à l'autonomie. Cf. Edmond Couchot pour une pensée de la transversalité, La seconde interactivité, dans « Dialogue sur l'art et la technologie » (autour d'Edmond Couchot), sous la direction de François Soulages, Paris, L'Harmattan, collection arts 8 ufr arts, philosophie et esthétique université Paris 8, 2001., pp. 155-157.

plastique de l'appareil, avatar d'une CAO et d'une modélisation numérique, une plasmétique des intervalles dans laquelle le corps archaïque retrouve sa capacité à transfigurer : « non pas une simple étude ergonomique, réductible à un calcul précis des distances et des fonctions, mais la donnée anthropologique de notre corporéité, qui n'engage pas moins l'univers culturel que l'univers physique. Dans les structures profondes de notre mouvement dans l'espace se niche un schéma archétypique rituel, un système dynamique qui exprime des figures cérémonielles précises, dont la signification se perd dans les aubes brumeuses de notre conscience historique et affleure de nouveaux dans les gestes, les intervalles et les postures que le corps dessine dans les situations les plus petites et quotidiennes. La configuration de l'espace du bureau comme espace rituel n'est pas la solution d'un problème conceptuel (...)»⁷² » mais bien plutôt la condition figurale inaugurale à partir de laquelle toute transfiguration de l'espace réel est possible. Au-delà d'une persistance ancestrale d'un dispositif rayonnant et à la différence des espaces photographiques indiciels qui, gardant trace de l'appareil, maintenaient une certaine ambiguïté quant au lieu de figurabilité de ce dernier (l'espace de l'image ou l'espace du monde ?), ce que mettent paradoxalement en évidence les espaces numériques les mieux définis c'est un isolement ou une glorification de la figure de l'appareil. Tout dépend bien évidemment du lieu d'existence qu'on acceptera désormais d'accorder à la zone esthétique.

Conclusion : l'inversion de la zone de l'image et l'espace trans-figuré des relations

« En concevant le travail comme phénomène essentiellement anthropologique - et non purement économique, propre à la tradition occidentale », les figures qu'Isao Hosoe propose « pourront en effet se libérer non seulement de la vieille et désuète image de la machine, mais aussi de celle, plus actuelle mais identique, de l'ordinateur. En effet, la logique mécanique du travail et la logique électronique visent à un résultat qui s'identifie avec la production. Une vision anthropologique du problème permettrait par contre de concevoir une situation dont la productivité ne serait qu'un aspect, même prioritaire, car les instances psychologiques, comportementales, culturelles et sociales y joueraient un rôle important⁷³ ». Telle est la conclusion à laquelle aboutit Maurizio Vitta en regardant le travail du designer Japonais : si l'esthétique fonctionnelle du bureau informatique permet de sauvegarder une spatialité figurale que les espaces numériques ne prennent plus en charge de par leur non-indicialité, il faut désormais peut-être porter un autre regard sur l'esthétique des formes du travail ou définitivement admettre que l'esthétique de l'œuvre a échoué dans sa quête d'un espace autonome ; quête qui la conduit à se surdéterminer comme discours là où elle s'imprégnait plastiquement de la logique industrielle, quête qui l'amène aujourd'hui à trouver dans le code numérique une dernière possibilité de modèle.

Pourtant, durant les deux derniers siècles, de la figure de l'ingénieur à celle du designer, l'esthétique fonctionnelle s'est frayée un chemin et a développé une cohérence plastique là où l'esthétique de l'œuvre développait une cohérence théorique. L'âge contemporain, « masse de tous les temps réunis »⁷⁴ voit émerger des personnalités artistiques

⁷² Maurizio Vitta, Métaphysique du mouvement, Momotaro Office System, Revue L'ARCA International, revue internationale d'architecture, de design et communication visuelle, n°55, Paris, nov-déc 2003, p. 80.

⁷³ Op. Cite note 72.

⁷⁴ Paul Ardenne, L'art à l'âge contemporain, Ch. 2 L'art contemporain ? Origines, balises, références, Paris, Ed. du Regard, 1997, p. 33.

« sémionautes ⁷⁵ », des plasmateurs qui circulent dans l'effondrement des catégories, des hommes de bilan comme Georges Rousse ou Isao Hosoe qui n'ont d'autre souci que de restituer la vérité phénoménologique de l'appareil à l'heure où les consistances iconiques sont destituées. Lorsque l'image, dans son corps même, n'est plus apte à transfigurer ou à porter les figures vers leur élévation, la question de l'espace transfiguré refait plus que jamais surface : car il ne s'agit plus de parler de l'espace de l'image mais des modalités par lesquelles cet espace est encore crédible, c'est-à-dire les modalités par lesquelles ce qui est perçu dans les zones immatérielles continue de fonctionner par transfert, bouclage et renvoi à ce qui est perçu dans l'espace du monde. Ce retour exige une inversion du jeu fascinant des appareils. Car même si l'interface assure ces transferts d'espace, celle-ci existe d'abord et avant tout comme une zone d'échange entre le corps et l'appareil avant que cette zone ne devienne un passage vers les immatériaux. Il y bien un espace différend, un intervalle primordial, un événement inaugural qui ne se situe plus dans le corps christique mais dans ce qu'il reste du mont Thabor une fois l'icône indicielle oubliée : les intervalles entre les mortels, le vide entre ces hommes qui marchent dirait Giacometti.

Ce n'est pas un hasard si Heidegger développa sa pensée de l'être à partir de la question de la technique : une fois destituée la représentation de ces transcendances platoniciennes, il ne reste qu'à accepter de voir le régime imaginaire pris en charge avant tout à l'intérieur des appareils développés par la rationalité instrumentale de la terre. Il reste, comme Beuys l'avait déjà soulevé, à reconsidérer l'esthétique comme quelque chose qui s'installe d'abord dans le travail de l'*homo laborans*⁷⁶. Les efforts anthropologiques de Leroi-Gourhan pour reconsidérer l'origine fonctionnelle de l'esthétique ont posé magnifiquement cette puissance d'extériorisation de la sensibilité humaine qui fait de l'appareil corporel et de tous ceux qu'il engendra un espace de liaison au monde. Et on ne sera jamais également assez redevable à Marcel Mauss d'avoir redonné à l'objet qui s'interpose entre l'homme et la société, une puissance d'*échange*. Le mot est lâché : plus qu'un appareil qui porte des figures, la seule chose qui continue de donner aux espaces numériques une consistance, c'est une plasmétique de l'appareil par laquelle mon corps est mis en situation d'échanger. Agrandi à l'échelle du réseau planétaire, ce qui survit dans Internet, c'est sûrement ce renvoi à l'espace ancestral de l'échange. Penser en termes de « dispositifs rituels élargis ⁷⁷ » implique d'abord d'accepter l'appareil comme condition de survie de la figure dans l'espace prosaïque. Sans rentrer dans une sorte d'analyste matérialiste aux connotations marxistes, la valeur esthétique fonctionnelle de l'appareil informatique est encore aujourd'hui supplantée par la valeur fétichiste des espaces numériques et des standards industriels qu'il produit. L'événement de l'appareil informatique est supplanté par l'avènement de l'image numérique.

⁷⁵ Nicolas Bourriaud, *Le nouveau squatter*, Beaux-Arts Magazine, Paris, Numéro spécial « Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ? », 15 décembre 1999, p. 18.

⁷⁶ Pour Aristote la *Matéria* est le sujet primitif, le support duquel toute chose émerge ou prend forme, cf. Aristote, *Physique*, Tome 1, livre 1, Chapitre 10 § 8. Notons aussi que Adam en hébreu signifie « terre labourée » et que le mythe de la *Terra Genitrix* hante de nombreuses cultures. « *tous autant que nous sommes... nous avons pour ancêtres des laboureurs* » nous rappelle Gaston Bachelard dans « La terre et Les rêveries du repos », Paris, librairie José Corti, 1948, p. 297. Le travail de l'homme se définit d'abord comme action et résistance au contact de la terre. On retrouvera cette intention dans le Primitivisme qui innerve l'Art du Vingtième siècle où s'effectuera de plus en plus consciemment la recherche d' « *une transcendance dans l'immanence des images* » et « *dans un certain fonctionnement* » déprogrammé « *des appareils* ». Jean-louis Déotte, op. cite note 2, *Archéologie benjaminienne, De la fantasmagorie à l'image dialectique*, p. 28.

⁷⁷ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, Collection Nouveaux Mondes, 1994, pp. 177-178.

Le capitalisme s'est depuis longtemps réservé une zone de plus-value esthétique à l'écart de l'espace prosaïque des appareils qui pourtant permettent à la figuration des espaces monétaires d'advenir⁷⁸. Le travail de refondation de l'esthétique ou de déplacement de celle-ci vers le réel plasmatisque risque d'être laborieux voire impossible puisque cela impliquerait de remplacer l'idéologie qui commande le travail par l'imaginaire figural qui innerve ce dernier. Benjamin avait déjà pressenti le déplacement politique qu'engendrait la possibilité de l'œuvre à l'âge de sa reproductibilité. Il serait peut-être satisfait de voir se construire aujourd'hui, dans l'évidence de la figure de l'appareil à l'âge numérique, une esthétique subversive que Bourriaud nomme relationnelle : « les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant (...). La possibilité d'un art relationnel (un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social plus que l'affirmation d'un espace symbolique et autonome de l'œuvre) témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne. (...) L'une des virtualités de l'image est son pouvoir de reliance.⁷⁹ ». Si cette hypothèse d'un matériau relationnel traversant les espaces numériques est acceptée, il faudra alors repérer le bureau informatique comme une zone de sécurité⁸⁰, un repère permettant effectivement de transporter l'esthétique de l'image vers celle plus fonctionnelle de l'échange.

A l'époque des flux numériques et des circulations d'informations, le rôle figural de l'appareil n'est-il pas de réaffirmer le fond poétique des espaces techniquement ou technologiquement motivés : ce qui me fait rêver dans les intervalles de mon bureau informatique, lorsque je tapote une phrase à la recherche de son sens avant de l'envoyer ou que je parcours un mail fraîchement arrivé, n'est-ce pas la manière dont ces espaces numériques trans-figurent, transportent l'espace de l'autre jusque dans mon intimité ? D'un point de vue phénoménologique, la plasmatisque du bureau informatique semble en tout cas démontrer que *l'interface reste une figure époquale de la surface* : à la différence de l'âge photographique où l'image gardait trace de sa fabrication, notre époque est moins celle de la croyance dans l'image numérique que celle de la croyance en son appareil, dernière zone tangible de figurabilité. Encore faut-il se l'avouer. Certes, il était plus aisé de baser une réflexion sur l'Espace Transfiguré à l'âge numérique à partir de la notion de lumière, le spectre lumineux auréolant autant la surface photo-sensible que l'écran d'ordinateur. Il est

⁷⁸ Je pense volontiers à cette phrase tout en osant la sortir de son contexte : « Qui refuse l'image, refuse l'économie. », Marie-José Baudinet, « La relation iconique à Byzance au neuvième siècle d'après Nicéphore le Patriarche, in « Les études philosophiques », n°1, 1978, p. 109.

⁷⁹ Nicolas Bourriaud, *La forme relationnelle, esthétique relationnelle*, Paris, Edition Les Presses du Réel, 2001, pp. 13-21.

Paris, Edition Les Presses du Réel, 2001

⁸⁰ L'allusion est ici faite au travail que menèrent conjointement Les artistes contemporains Philippe Parreno, Pierre Huyghe et Dominique Gonzalez-Foerster autour du personnage Manga Anne Lee. Simple personnage secondaire d'un Manga Japonais, les artistes ont acheté ses droits et inversé le processus en lui donnant le premier rôle dans des films numériques projetés en installation où Anne Lee apparaît comme libérée. Derrière la notion de précarité du personnage, ce qui se joue ici, c'est ce que ces artistes ont appelé « l'absence de zone de sécurité » (projet présenté à l'ouverture des Abattoirs à Toulouse en 2001-2002). Ce qui est très intéressant c'est que face à cette inquiétude manifeste du personnage et face à l'insécurité de cette situation de détournement dans laquelle s'élabore ces films d'animation, il reste une zone de repos, de confort : cette grande salle parsemée de coussins dans laquelle le spectateur s'installera pour regarder ces projections. La zone de sécurité, s'il en est une, semble se situer hors de l'écran comme le rappelle le texte qu'a écrit D. Gonzalez Foerster (texte qui s'anime dans la voix du personnage de Ann Lee) : « Il n'y aura pas de zone de sécurité, vous disparaîtrez de votre écran ». Cet avertissement ne nous touche que dans une certaine mesure ou pose définitivement une distance entre l'espace du corps réel et l'espace numérique de Ann Lee.

plus confortable de voir rayonner le faisceau de l'écran numérique que d'accepter son soubassement chosique. Mais tout l'enjeu d'une pensée de la transfiguration à la base ancrée dans le couple Corps-Lumière ne devient-il pas, lorsqu'on déplace cette corporéité de la lumière vers sa spatialité, d'envisager la lumière dans sa structuration plastique : espace transfiguré ou espace appareillé ? Il faut peut-être, comme Pascal, écouter notre cœur avec la même confiance que nous accordions à la Raison instrumentale et envisager désormais l'espace du monde comme une vaste image⁸¹ sans auteur où la figure de l'appareil se poserait comme un intervalle érotique aussi efficace que ceux qui éloignent ou rapprochent notre propre figure des autres visages humains :

« *Raison pourquoi figures* »

« *C'est le cœur qui sent qu'il y a trois dimensions dans l'espace*⁸² »

⁸¹ Allusion à la célèbre phrase de Robert Rauschenberg : « Le monde est une gigantesque peinture », cité par Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 154.

⁸² Pacsal, *Op. cite note 42*.