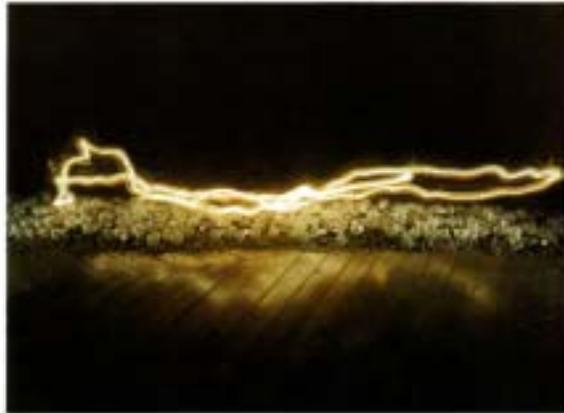


Les Cahiers de médiologie 10

.....

Lux
des Lumières aux lumières



90 F
12,20 €

Gallimard - ensib



DOMINIQUE PAINI

Pro-jeter

... à la Renarde

Faut-il en finir avec la projection au terme de ce siècle, au terme de ce millénaire ? Les apparences de l'innovation technologique en art et en communication – il faut bien se décider à inscrire ces deux mots dans leur proximité et leur irréductibilité réciproque – en induisent le présage. La projection relève d'une histoire méconnue appartenant aux domaines de la physique, de la géométrie, de l'optique, de la psychologie, de la représentation picturale et architecturale, des arts du spectacle. Le dictionnaire le plus banal donne à sentir, dans sa définition la plus succincte, le caractère amphibologique du mot : action de projeter des images sur un écran et représentation d'un volume sur une surface plane.

*Amorce de film,
image extraite
de Projections,
les transports
de l'image,
Hazan / Le Fresnoy /
AFAA, 1997.*

Le spectacle et la géométrie, champs d'activité éloignés l'un de l'autre, sont confondus dans le même mot. Avec la diapositive ou le film, il s'agit bien pourtant d'un résultat comparable : un volume rapporté à une surface, illusion et codification géométrique, mirage et science. Au mot projeter, l'esprit commun convoque les mots envisager, imaginer, préméditer, prévoir, autant qu'éjecter, expulser, lancer, pousser. Autrement dit, des mots qui évoquent des activités de la pensée autant que l'activité physique ou corporelle. Pourtant, si nous resserrons notre acception de la projection, celle liée au transport lumineux des images, et si nous tentons simultanément d'énumérer le plus grand nombre possible de catégories d'images sans considération de leur champ d'application ou de leur usage pratique ou symbolique, nous percevons spontanément deux grands modes de réalisation de l'image : les supports matériels auxquels adhère l'image indissociable de ce support et les dispositifs de projection lumineuse dont un écran immaculé (ou non) intercepte éphémèrement (ou non) le rayon.

Une image-lumière

D'une histoire de l'art à la fois réelle et mythologique, technique et philosophique, on connaît les enjeux et les antagonismes. On pourrait faire la fiction d'une lutte entre deux déesses ennemies : une image noble au service des princes et de leur *istoria* et une image plus roturière souvent associée aux saltimbanques et à leurs fantasmagories. L'une libre de circuler de mains en mains, l'autre asservie au dispositif machinique qui l'incarne, l'une modifiable à l'infini par celui (ou d'autres) qui l'engendre, l'autre peu susceptible de bénéficier de métamorphoses à moins d'être conçue répétitivement ainsi (le film au XXe siècle), l'une enfin qui appelle pour être vue une lumière ambiante ou dirigée sur elle, l'autre dépendante de la lumière qui traverse le voile transparent de son support. Cette bipartition divise les regardeurs, entre ceux dont le point de vue sur l'image n'est pas assignable à une place particulière et obligée dans l'espace et ceux dont le point de vue sur l'image est marqué par l'obligation (relative) d'une place induite par le dispositif de projection. En d'autres termes, les visiteurs et les spectateurs, dont l'art contemporain de cette fin de XXe siècle va se charger de brouiller les identités et les comportements respectifs. Le film « s'expose » en défilant en boucle dans des « installations » et, inversement, la peinture et la sculpture sont montrées dans les musées selon des enchaînements qui empruntent à

des principes de montage, d'éclairage et de rythmes d'apparition hérités de la sphère audiovisuelle contemporaine ¹. Cette inversion apparente a été favorisée par l'image vidéo : le projecteur et l'écran réunis dans un même dispositif réduit. L'indissociabilité support/image et le rayon lumineux éphémère fusionnent dans l'image vidéo, machine à images autant qu'image-machine. Cette confortable bipolarisation du régime des images est ainsi profondément perturbée par les images contemporaines qui, du coup, mettent en doute rétroactivement la rigidité ontologique de la distinction entre images imprimées et images projetées. Par exemple, le vitrail est l'impression d'une image indissociable de son support dont la lumière nécessaire à sa vision n'est pas réfléchissante mais traversante. Pourtant, la lumière n'emporte pas pour autant l'image hors de son support transparent. Autre exemple : de la numérisation des données enregistrées par le CD-ROM au vidéo projecteur, l'image transportée et agrandie sur un écran n'émane pas d'un voile pelliculaire initial peint ou photographique. Susceptible de connaître des interventions ultérieures (l'interactivité) sur son support (le disque, le réseau), l'image numérique est néanmoins projetable [...].

1. Roland Recht, « Considérations sur la destination de l'espace muséal », *Le Débat*, n° 81, sept-oct. 1994, p. 38.
2. Platon, *La République*, in *Œuvres complètes*, t. VII, 1^{re} partie, Livres IV-VII, Les Belles Lettres, 1989, p. 144 sq.
3. Denis Diderot, « Fragonard, n° 176, Le Grand Prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé », *Salon de 1765*, Hermann, 1984, p. 253.

Une image-texte

Le temps est cosubstantiel à l'image projetée. Et il est étrange que deux textes fondateurs pour l'image projetée n'aient pas été retenus de manière plus insistante du seul point de vue de l'image dans le temps : l'allégorie de la caverne de Platon ² et le commentaire critique de Diderot, sous forme de compte-rendu de rêve, d'un tableau de Fragonard ³. On peut lire ces deux textes célèbres et surcommentés avant tout comme des relations d'expérience projective dont le dispositif lumineux est décrit selon les principes d'un récit, doté de « plans-séquences » et d'intervalles narratifs. L'allégorie platonicienne est un récit en quatre moments dont l'enchaînement et le terme donnent le sentiment d'une troublante « prévoyance » en ce qui concerne les installations projectives modernes. C'est évidemment l'inverse ; les artistes contemporains en reviennent à une « installation originelle », celle n'existant que



Photogramme
extrait du film
de Woody Allen
*La Rose
pourpre du
Caire*, 1985.

dans la langue philosophique de Platon et dont on ne retient jamais suffisamment la durée dramatique. La première partie du texte décrit des « spectateurs » enchaînés dans une caverne qui tournent le dos à un brasier dont la lueur transporte les ombres de figurines sur la paroi opposée. Cette première partie introduit la confusion entre la réalité et la représentation. La deuxième partie de la description narrative expose les dangers douloureux de la découverte de l'illusion : la source lumineuse éblouit et empêche également la lucidité conceptuelle. Aussi, dans une troisième séquence, Platon s'attache à décrire la sortie de la caverne. La prise de conscience de l'écart entre représentation et réalité s'accompagne de la découverte des objets mimétiques qui engendrent les ombres ressemblantes. Au terme de cette troisième étape dramaturgique et initiatique, les spectateurs se tournent vers le soleil, source d'énergie vitale et de connaissance de soi. Enfin, les spectateurs retournent à l'obscurité de la caverne, Leur inaccoutumance perceptive les rend indésirables et leur confère un statut de victimes de la lumière. Le premier moment du parcours est une confrontation avec les images, avec les doubles des choses réelles. Le second est une confrontation avec les choses proprement dites. Les deux autres moments s'opposent au domaine du visible et forment le domaine des idées, soit le discours mathématique et les concepts. Jean Starobinski note que, pour l'essentiel, la projection des images du rêve de Diderot se produit à peu près comme dans l'allégorie de Platon ⁴. D'autant que Diderot lui-même dit avoir lu Platon le jour au cours duquel il *rate* ⁵ la vision du tableau de Fragonard. Il convient de remarquer le commun enchantement des spectateurs chez Diderot et chez Platon car c'est bien de cette captivité, de ce handicap moteur, dont les artistes contemporains sont obsédés dans leurs installations. La place et la mobilité du spectateur ne sont pas les moindres tourments chez la quasi-totalité des artistes exposés. Il faut encore remarquer la qualité des producteurs d'illusions énumérés par Diderot : rois, apôtres, prophètes, théologiens, politiques, fripons, charlatans, « fripons subalternes aux gages des premiers qui prêtaient à ces ombres les accents, les discours, les vraies voix de leurs rôles ». Autrement dit, c'est du champ politique, religieux et du spectacle que relève l'attraction projective, des champs générant *l'imposture* ⁶.

Est-ce de ce passage entre les XVIII^e et XIX^e siècles que naît l'impureté de l'art de projeter ? Époque décisive dont les cabinets de curiosité et l'intense activité des colporteurs, des opticiens et des physiciens divers ont modifié décisivement les arts de la représentation. Époque des saltimbanques, des chroniqueurs politiques fantasmagores (Robertson) qui empruntent le

4. Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le Sacrifice en rêve*, RMN, 1991.

5. « La technologie des médias est fondée sur le principe qu'on ne peut plus rien rater », Atom Egoyan, *Trafic*, n° 10, printemps 1994, POL, p. 108.

6. Jean Starobinski s'interroge sur le statut du peintre selon Diderot : imposteur lui aussi ? J. Starobinski, *op. cit.*, p. 75.

7. Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre*, Nathan, 1994.

8. D. Diderot, *op. cit.*, p. 254.

9. « Observons, de plus, que l'histoire rêvée de Coréus et Callirhoé se constitue à travers une série d'images bien structurées et bien séparées les unes des autres. La description de chacune d'elles va contribuer à développer une trame narrative. Le mythe nous sera communiqué à travers sa transcription spectaculaire supposée, elle-même retranscrite par Diderot comme le programme dramatique d'un tableau possible. Narration et description deviennent difficilement discernables », J. Starobinski, *op. cit.*, p. 73.

10. Jacques Aumont, *L'Image*, Nathan-Université, 1990, p. 135.

11. Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, 1987, p. 2. Cité par Michel Frizot, in « Saint Prométhée. L'inventeur-créateur au XIXe siècle », *Communication*, n°64, 1997, Seuil, p. 117.

transport lumineux des images pour éblouir, épouvanter, éduquer, charmer, divertir ⁷. Les cinéastes et les artistes projectionnistes de cette fin de XXe siècle – héritiers « célibataires » de Marcel Duchamp, dont l'imposture en art fut une des obsessions critiques – sont-ils les plus récents descendants des fripons de Diderot, pourvus « d'une provision de petites figures transparentes et colorées [...] et toutes ces figures étaient si bien faites, si bien peintes, en si grand nombre et si variées, qu'il y en avait de quoi fournir à la représentation de toutes les scènes comiques, tragiques et burlesques de la vie ⁸. » « Voici ce que je vis s'y passer à différents intervalles que je rapprocherai pour abréger », prévient encore Diderot qui inscrit clairement le caractère narratif ⁹, donc temporel, de sa description iconographique d'un tableau dont la véritable image *imprimée, opaque* ¹⁰, lui a été interdite et remplacée dans son rêve par une image projetée, par une image-lumière, une image transportée par la lumière, engendrant la dramatisation narrative et l'effusion lyrique. Comme si le dispositif projectif appelait la fiction. Un troisième texte pourrait alors compléter les deux précédents textes fondateurs. Celui de Jean-Luc Godard, également technique et fictionnel, associant étroitement *tekné* et *fabula* ¹¹ :

« Dans une prison de Moscou, Jean-Victor Poncelet, officier de l'armée de Napoléon, reconstruit sans l'aide d'aucunes notes les connaissances géométriques qu'il avait apprises dans les cours de Monge et de Carnot. Le *Traité des propriétés projectives des figures*, publié en 1822, érige en méthode générale le principe de projection utilisé par Désargue pour étendre les propriétés du cercle aux coniques et mis en œuvre par Pascal dans sa démonstration sur l'hexagramme mystique.

Il a donc fallu un prisonnier qui tourne en rond en face d'un mur pour que l'application mécanique de l'idée et de l'envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l'intention de la projection cinématographique » ¹².

Mais en fait, du temps narratif s'expose-t-il ?

*Texte écrit à l'occasion d'une exposition
du Studio national des arts contemporains (nov. 1997-jan. 1998),
paru dans Projections, les transports de l'image
(Hazan / Le Fresnoy / AFAA, 1997).*