

L'image du monde en son infinité.

L'aléa dans la pratique filmique de Jacques Perconte

Rodolphe Olcèse

Professore di filosofia dell'arte e teoria del cinema all'Università di Saint-Etienne (Francia). La sua ricerca si concentra in particolare sull'immagine in movimento nelle pratiche artistiche contemporanee.

rodolphe.olcese@gmail.com

This article aims to consider Jacques Perconte's filmic practice in the light of the philosophy of Louis Lavelle. Jacques Perconte's artistic approach takes note of the constraints specific to digital tools to lead them in front of territories which remain foreign to them. The work of this artist is characterized by the special attention she gives to the nature and to the experience of beauty. Jacques Perconte's films also try to deliver the trace of an infinite movement by working on the notions of indeterminacy and randomness in computing process. Inscribing chance in the technical device of image allows Jacques Perconte to rediscover a specific character of the contemporary notion of landscape. It's also a way to nourish an aesthetic experience which manifests a spiritual dimension of the human existence. The only pattern that the artist develops in all his films is the reality itself, always unpredictable, revealed to us in artistic expressions. In the perspective of the philosophy of Louis Lavelle, the work of Jacques Perconte becomes a way to explain the meeting and the communion of our consciousness and the world, using informational devices which habitually distract us from any kind of meeting with the sensitive.

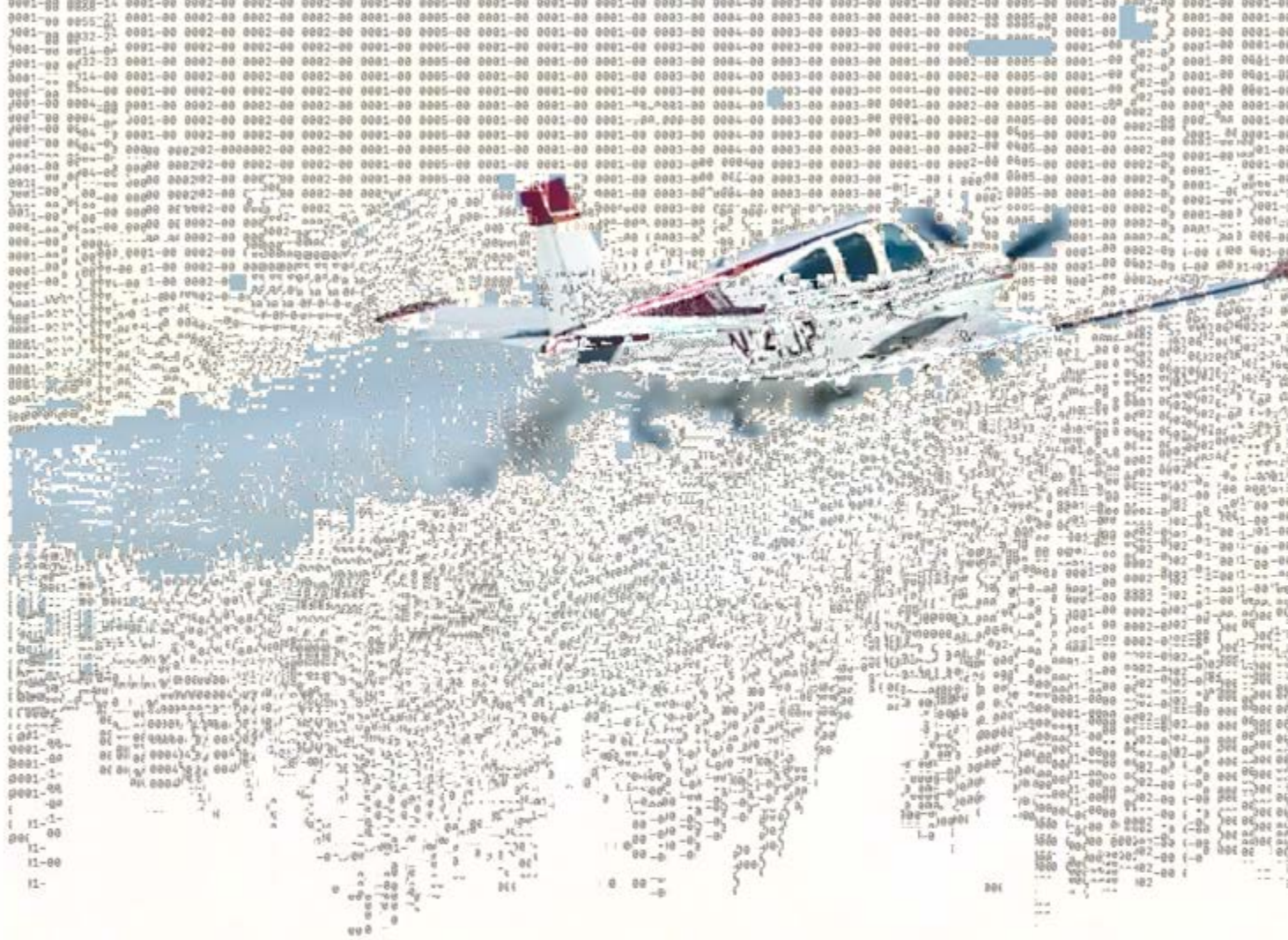
117

Introduction

Avant l'effondrement du Mont-Blanc (2020, 16'). Ce film de Jacques Perconte s'ouvre sur une image en noir et blanc du Mont-Blanc, qui s'affiche quelques secondes avant de disparaître au profit d'une séquence où un long fichier de données statistiques défile rapidement à l'écran. Le passage abrupt d'une image fixe à ce texte, organisant diverses informations relatives au potentiel effondrement d'une montagne, signale incidemment ce qui aura précédé la catastrophe annoncée par le titre: l'intermédiation informatique généralisée, qui permet de numériser jusqu'à l'effondrement du monde et d'en produire une image, c'est-à-dire aussi de tenter de s'en excepter, n'est-elle pas finalement le danger le plus radical auquel nous soyons exposés? Le plus radical, cela ne fait aucun doute, si nous voulons bien entendre cet adjectif dans sa tonalité latine – *radicalis*. Qui pourrait nier que les technologiques informationnelles ne touchent jusqu'aux racines de notre existence, qui voit le monde dans lequel elle s'aventure se transformer constamment avec une célérité inquiétante et parfois trembler de part en part sous l'effet d'une image numérique, c'est-à-dire d'un objet intégralement calculé? C'est bien ce que montre cette séquence introductive du film de Jacques Perconte, qui confronte une image du Mont-Blanc au récit chiffré avec lequel elle coexiste, avant de nous offrir les éclats visuels auxquels elle peut donner lieu.

Avant l'effondrement du Mont-Blanc
(2015).





Avant l'effondrement du Mont-Blanc (2015).

L'artiste Jacques Perconte explore depuis plus de 20 ans les contradictions et tensions à l'œuvre dans notre univers médiatique, et prend acte simultanément du poids considérable de l'informatique industrielle sur nos existences personnelles et du potentiel plastique qu'elle doit bien receler, dès lors qu'elle sert aussi, et de plus en plus massivement, à produire des images. L'un des enjeux de la pratique artistique de Jacques Perconte consiste à décoller l'image du monde lui-même dans lequel cette image s'est fabriquée. En transformant la matrice numérique qui produit les images, il les fait déchoir de leur fonction représentative. Les œuvres de Jacques Perconte font également apparaître, en les tordant et les contrariant, les postulats idéologiques de l'industrie de la très haute définition, dont l'une des ambitions les plus manifestes est de développer des appareils à décalquer toutes formes sensibles, par des opérations de calcul et d'emprise, ce qui revient à calculer aussi la sensibilité à laquelle ces appareils s'adressent. Comment organiser les dispositifs mécaniques pour qu'ils produisent une image que nous n'attendions pas ? Confronté, non plus à des déterminations matérielles et sensibles, mais à des contraintes technologiques et médiatiques, l'acte de création peut-il encore engager des dimensions d'ouverture et d'inachèvement et faire de l'œuvre d'art, qu'il cherche à établir dans un environnement où se trament intimement tissu sensible et réseaux informationnels, une opération capable de révéler le destin commun des sens et de l'esprit, du corps et de la pensée dans

l'épreuve d'une forme sensible? C'est l'hypothèse que veut explorer le présent texte, en considérant la pratique plastique de Jacques Perconte à l'aune d'une métaphysique de l'existence – formulée notamment par le philosophe Louis Lavelle – qui a trouvé sa forme et ses accents en amont des bouleversements technologiques qui conditionnent désormais toute production d'images en mouvement. Ce parti pris méthodologique, qui consiste à penser des formes ultracontemporaines à partir d'une conceptualité qui lui est fondamentalement extrinsèque, repose sur l'intuition que l'œuvre de Jacques Perconte s'affranchit des conditions techniques sur lesquelles elle repose et qu'elle s'assimile parfaitement. Que sa pratique se laisse décrire dans les termes d'une métaphysique du sentir n'est-il pas le signe de cet affranchissement ?

Image et information : dérouter la machine

En un sens, le travail de Jacques Perconte repose à la fois sur un constat et sur une décision. Le constat, c'est celui de la clôture, de la finitude des images numériques, dont le pendant paradoxal est la recherche vertigineuse de formats toujours plus « grands » et mieux définis. La décision, c'est de chercher des moyens de fracturer cette finitude et les certitudes qui lui sont corrélatives, en laissant franchir, dans ce cadre informatique, sa rigueur et ses contraintes, des vibrations sensibles qu'il semblait ne pas devoir accueillir. Une telle décision suppose une appréhension de l'image informatique libérée, non seulement de la fascination qu'elle peut produire, mais aussi des craintes qu'elle peut susciter. Il faut comprendre comment fonctionnent les machines pour ne pas tomber sous leur emprise, que celle-ci prennent le visage du contrôle ou de la séduction. Aussi riche en informations soit-elle, une image numérique, fixe ou animée, reste un objet informatique défini, c'est-à-dire déterminé et achevé. Mais ce qui caractérise une telle image, ce n'est pas tant sa finitude intrinsèque, qu'elle partage avec toute image produite par une main humaine, que le fait qu'elle requiert un processus de calcul ou de décodage au terme duquel la forme inscrite dans un ensemble de données peut être livrée à notre attention. L'image numérique, pour produire une forme sensible, suppose, d'une part, un fichier informatique et, d'autre part, un terminal capable d'exécuter le contenu de ce fichier. L'image numérique est donc une forme à la fois finie et processuelle: elle exige un dispositif spécifique pour se réaliser, ce qui signifie que, pour définir qu'elle soit dans ses caractéristiques formelles, elle doit encore s'établir pour être éprouvée sensiblement. En ce sens, les images numériques sont instituées sur la possibilité d'un écart, d'une brèche potentielle dans laquelle il est possible d'intervenir, pour déjouer l'habileté informatique à maintenir les données visuelles dans leur standard de visibilité.

Contrarier la dé-finition de l'image, la mettre en situation d'échec ou la faire dysfonctionner, sont les actes fondateurs de la pratique artistique de Jacques Perconte, pour qui cette dimension processuelle est un moyen d'introduire une part d'infinité dans les formes numériques. Jacques Perconte travaille à désétablir, à déstabiliser les images pour les mettre en situation de ruptures et les conduire, souvent, à l'impossibilité de produire une représentation droite et transparente du réel [1]. La principale brèche qui lui permet

[1] La pièce *Love You* (38°), réalisée en 2004, est emblématique de cette

de s'immiscer ainsi dans l'exécution des fichiers vidéo tient au processus engagé par les codecs (« codeurs-décodeurs »), que Jacques Perconte explore inlassablement depuis leur apparition sur le marché de l'informatique. Certains de ces codecs vidéos reposent en effet sur un principe de compression de données, selon une technologie mise en place afin d'alléger les flux d'images et de faciliter leur stockage et leur diffusion. De tels codecs, comme le h264, consistent à soustraire des informations dans les flux vidéo, la part de données manquante dans le fichier de lecture pouvant être interprétée par le même dispositif qui a servi à sa compression et qui peut restituer une progressivité du mouvement de l'image voisine de ce qu'elle était dans le fichier d'origine. Dans un flux de 25 images secondes, un logiciel dédié retire les données qui figurent entre 2 images dites « clés », lesquelles servent de points de référence pour déterminer le mouvement probable d'un motif au moment de sa lecture. Le fichier informatique du film compressé s'en trouve ainsi considérablement allégé. En esquivant les sécurités dont s'entourent les méthodes de compression des flux vidéo pour maintenir une cohérence sémantique dans le calcul de la continuité du mouvement, Jacques Perconte libère les aléas possibles de déstructuration de l'image, conduite à des aberrations visuelles riches d'intensités plastiques et chromatiques. C'est cette technique qu'utilise Jacques Perconte pour inscrire dans un plan un motif qui appartient « informatiquement » à un autre plan qui va lui succéder ou pour permettre à un élément d'une séquence qui se termine de réémaner dans la séquence suivante, quoi faisant l'artiste développe une esthétique de la trace et invente une méthode de montage qui repose sur une dilution des images les unes dans les autres. Ces quelques considérations schématiques permettent de saisir la singularité du geste artistique de Jacques Perconte, qui expérimente en contexte informatique cette idée, formulée par Henri Maldiney, selon laquelle « l'art est la perfection des formes inexactes » :

L'art est la perfection des formes inexactes. Celles-ci ne sont pas équilibrées en elles-mêmes, à la différence des formes mathématiques, dont la structure exprime la constance d'une loi. Une forme esthétique n'a pas son principe d'équilibre en elle. Il s'en faut de son existence même. Une forme artistique, qu'elle soit ponctuelle, linéaire, superficielle ou volumique, est le lieu de rencontre, auto-mouvant, de tensions antagonistes, ouvrantes et fermantes, qui constituent l'énergétique de l'espace, en étendue et profondeur (Maldiney 1993, 19).

Dans les pièces de Jacques Perconte, qui sont de multiples natures (installations, performances, films, net-art, etc.) l'inexactitude ne touche pas seulement à la forme de l'œuvre. Ou plutôt, elle atteint cette forme après avoir affecté le code informatique qui la sous-tend et finalement la produit. Cela veut dire que, dans cette œuvre décidément singulièrement, c'est en bousculant la constance des modèles ou des structures logico-mathématiques que les formes esthétiques, qui restent la visée propre de l'artiste, trouvent leur « inexactitude » et qu'elles ouvrent le chemin par lequel elles pourront être cet espace d'intégration de tensions contraires, sans lesquelles elles ne sont plus en mesure de mettre en œuvre ce que Maldiney

démarche. Une application en ligne invite les utilisateurs à afficher une image. Un programme numérique modifie le code alpha-numérique de l'image en intégrant des paramètres aléatoires, liés aux informations de connexion, ce qui introduit des incohérences dans l'image et la défigure numériquement. La pièce peut être consultée à cette adresse : <http://iloveyou.38degres.net>.

Le lecteur en trouvera une présentation détaillée sur le site Internet de Jacques Perconte (<http://www.jacquesperconte.com/oe?88>). Cfr. Rossi (2006).

appelle leur perfection esthétique. Or en informatique, une inexactitude s'appelle, dans le langage courant, un *bug* et constitue souvent le foyer de multiples dysfonctionnements. C'est la raison pour laquelle Jacques Perconte, quand il décrit son travail, toujours à la lisière entre faire artistique et expertise des machines, dit volontiers qu'il consiste à casser des fichiers informatiques. Ce qui le conduit dans cette dynamique, c'est l'idée que les images numériques sont déjà des « images tuées » et qu'il est nécessaire de les ressusciter, de les perfuser (Brenez 2015, 78).

Compresser, c'est inventer des moyens de réorganiser et de simplifier la réorganisation, c'est analyser et synthétiser pour ouvrir et restituer. Dans la majeure partie des solutions existantes, de telles opérations ne se font pas sans perte. Et de la perte, il peut y en avoir beaucoup. Alors les stratégies mises en place doivent maquiller l'altération. Ma stratégie est d'explorer le potentiel de ces altérations, de voir comment en les amplifiant, en jouant de ces techniques d'économie et en créant d'autres, je peux découvrir des chemins plastiques pour raconter cette histoire de l'image numérique du monde. Alors j'écrase, je casse, je découpe, je secoue ces images que je filme. Je laisse de côté la beauté froide et digi-objective de ce que j'ai tourné. (Perconte 2014b, en ligne)

Écraser, couper, secouer les images deviennent les actes au moyen desquels les machines sont conduites à produire d'autres images que celles que nous attendons d'elles. Ces actes réintroduisent une « marge d'indéfini » (Bresson 1995, 107), pour reprendre une expression de Robert Bresson, dans la texture même de l'image numérique. Cette instabilité, l'image argentique la portait en elle dans chaque photogramme, donnant à la plus petite unité filmique de prendre en charge la vitalité même du film [2]. En contexte numérique, ce n'est qu'en détournant les machines qu'il est possible de les arraisonner et de les asservir à l'expression des vibrations du vivant, ce qui est une manière de réintroduire une liberté de manifestation dans un environnement qui en proscriit l'idée. Comme il sera montré ci-dessous, la dimension de l'aléa, qui est aussi une fonction (*random*) dans les langages de programmation, est précisément ce qui permet à Jacques Perconte, dans ses pièces génératives, de conduire les images qu'il a filmées à un état d'elle-même que rien ne permet d'anticiper, même si cette liberté de leur effectuation plastique doit elle-même être calculée et maîtrisée pour être délibérément intégrée à la trajectoire du film.

[2] « Quand l'argentique manifestait un génie instable, qu'à chaque photogramme l'infini du monde se rejouait, il en découlait une certaine sensation de la vie dans les films » (Perconte 2014, archive en ligne).

L'aléa ou le tremblement des machines

Dans son *Traité des valeurs*, le philosophe Louis Lavelle montre l'étroite articulation des valeurs esthétiques et de l'émotion, qui conduit à une pénétration réciproque de notre conscience dans les choses et des choses dans la vie de notre conscience. La valeur esthétique écrit en ce sens Louis Lavelle, considère la sensibilité comme une « matière qu'il s'agit précisément pour elle de transfigurer, c'est-à-dire de spiritualiser ». Cela implique, précise Louis Lavelle, qu'elle emprunte à la sensibilité « ses éclats les plus purs et les plus nus, la sensation elle-même au point où elle est indiscernable de l'affection, l'émotion en tant qu'elle est un pur ébranlement de

l'âme avant qu'elle ait reçu aucune détermination ». En ce sens, la valeur esthétique nous reconduit, dans son épreuve même, au fondement de notre existence, où notre âme elle-même, touchée et ébranlée dans nos sensations immédiates, s'éveille à elle-même. En ce sens, la valeur esthétique engage notre existence dans toutes ses dimensions: elle est rencontre du dedans et du dehors, de la conscience et de l'univers, rencontre également « de l'âme et du corps, par laquelle s'assure notre participation à un univers qui nous dépasse et qui joint toujours en nous l'activité et la passivité ». La valeur esthétique s'éprouve ainsi sur le mode d'une sympathie – d'un mode d'affection qui nous accorde à une extériorité et, dit Lavelle, à un « au-delà de nous-même ». Dans cette expérience, propre au régime artistique, « ce sont les choses elles-mêmes comme choses qui deviennent le visage sensible de l'esprit » (Lavelle 1955, 295) et nous rendent le « contact avec le concret » (296) qui semble bien se perdre aujourd'hui dans la médiation informatique insinuée dans la moindre de nos expériences du réel.

C'est en ce sens que pour Louis Lavelle, l'art est le lieu même où peut se réaliser notre unité spirituelle: loin de supprimer l'écart qui semble dissocier la pensée et le sensible, il en remplit l'intervalle. Ce faisant, il fait apparaître également notre communion intérieure avec tous les êtres, qui concourent directement aux actes par lesquels nous nous donnons un monde et un destin commun. C'est en ce sens que Louis Lavelle souligne, dans *Les Puissances du moi*:

La vie spirituelle est un effort pour réaliser notre être personnel par une participation intérieure à une lumière qui éclaire tous les êtres, à une puissance créatrice qui nous permet de nous créer nous-même dans une communion vivante avec eux. (Lavelle 1948, 197)

L'art participe pleinement de ce mouvement, chez l'artiste qui se crée lui-même à travers son œuvre, mais aussi dans les choses dont il cherche à reproduire, pour le donner en spectacle, « le mouvement même par lequel elles deviennent ce qu'elles sont ». Quoi faisant, poursuit Louis Lavelle, l'art fait converger les sensibilités en les portant « à la rencontre même du réel ».

C'est que l'art réalise précisément l'unité intérieure de chaque conscience, en remplissant l'intervalle qui sépare la pensée de la sensibilité, et qu'il réalise en même temps l'unité de la conscience et du monde en remplissant l'intervalle qui sépare ce que nous désirons de ce qui nous est donné. (1948, 198)

Cette rencontre révélée par l'art entre notre conscience et le monde sans lequel elle ne pourrait réaliser son unité témoigne de l'impossibilité qu'il y a, selon Louis Lavelle, à assigner le sensible à l'un des termes de la relation qui associe la conscience à son objet. Elle doit aussi conduire, comme il le rappelle souvent, à dépasser l'opposition entre idéalisme et réalisme au profit d'une compréhension du sensible qui le saisit dans le seul rapport de la conscience et du monde, ouvrant toute expérience du réel à une dimension imprévisible. Que le sensible soit le point de rencontre entre la conscience et son objet ne signifie donc pas que la première soit constitutive du second. Si nous abordons le réel avec tout ce que nous sommes – corps, pensée, intentions et désirs – nous ne le déterminons pas, souligne en effet Louis Lavelle, mais recevons de lui davantage que ce que

nos désirs ou nos attentes placent en lui :

[Le réel] nous apporte des dons inconnus qui surpassent toujours notre pouvoir et souvent notre espérance. C'est dans le sensible que viennent se rejoindre une demande que nous adressons aux choses et une offre qu'elles nous font. Il est sur cette ligne frontière au-delà de laquelle il n'y a qu'une puissance retenue, c'est-à-dire inerte, et qui ne s'exerce et ne s'actualise que par une réponse que le réel accepte de lui donner. (1948, 199)

C'est parce que le sensible se résout dans cette incidence réciproque du réel et de notre existence qu'il doit être décrit dans deux dimensions distinctes, qui ne sont pas contradictoire mais complémentaires l'une de l'autre : le sensible est la parfaite expression de l'acte spirituel, que Lavelle décrit dans les termes d'un acte créateur, par lequel nous nous donnons le monde à nous-même ; le sensible est aussi ce qui, excédant cet acte et lui donnant ce qu'il ne pouvait par lui-même viser, le fait sortir de cette virtualité qui autrement le laisserait constamment suspendu à lui-même, dans une parfaite indétermination. C'est donc parce que le sensible est non pas l'un des termes du rapport de notre conscience au monde, mais ce rapport lui-même, qu'il peut être compris comme ce que pose notre acte tout en se laissant déborder. Cette compréhension du sensible comme le rapport de la conscience à son objet conduit à l'envisager avec « une profondeur métaphysique que le rôle des plus grands artistes est précisément de nous révéler », en manifestant que le « réel est vie » et que « le sensible est vivant », ce qui ne peut être fait que sensiblement et réellement. « Dire que le réel est relation ou même qu'il est action, c'est dire qu'il n'est que par la démarche même qui le met en contact avec nous, et qui nous permet de le pénétrer : cette démarche est toujours sensible » (1948, 199) et donc à son tour vivante.

Il semble *a priori* difficile de concilier cette conception communiant de la pensée et du monde, dans laquelle le sensible, en tant qu'il s'assume tout entier dans notre rapport aux êtres, abolit par principe toute séparation du moi et du monde, avec les contextes d'appréhension numérique du visible que les écrans drainent avec eux. Difficile également, dans la rigueur des processus informationnels et la circulation prévisible et prédictive dans des ensembles de données à laquelle ils nous invitent, de faire droit à ce mouvement spontané et vivant, qui enrichit notre expérience du monde de ce que nous ne pouvions nous même demander aux choses vers lesquelles nous nous tournons. Faut-il pour autant renoncer à cette vision existentielle de l'expérience esthétique et ne voir dans les formes de l'art contemporain qu'un jeu qui s'est définitivement écarté de toute préoccupation spirituelle ?

Jacques Perconte montre à l'inverse qu'il est possible d'inscrire la trace d'une vie sensible dans un environnement technique qui en refuse pourtant la possibilité. Il y parvient notamment en introduisant une part d'aléatoire dans le mouvement d'images traitées par des dispositifs de compression numérique qui leur sont dédiés. Les effets de l'aléa sont particulièrement manifestes dans ses pièces génératives.

Le Tempestaire (2020) [3] est un « film infini » qui se fabrique en temps réel, au moment même où il est joué, à partir d'une collection d'images d'une tempête filmée au

[3] Une vue de la pièce installée pour l'exposition *Time Machine : cinematic temporalities* (commissariat Antonio Somaini, Eline Grignard et

Cap Fagnet en Normandie. À l'aléa du motif filmé—des vagues battent les rochers dans un mouvement chaotique inlassable—dont témoignait déjà le film éponyme de Jean Epstein, se mêle une indétermination opérationnelle dans le traitement des images, qui actualise des calculs de compression en déterminant aléatoirement un point d'entrée dans le plan et une durée pour celui-ci. La successivité, les notions d'avant et d'après sur lesquelles reposent toute opération de calcul deviennent toutes relatives, puisque ce qui nous fait sortir d'une image, c'est potentiellement le contenu d'une autre image, qui vient frapper la première et l'ouvrir à sa propre potentialité. Ce dispositif de montage, imprévisible dans ses résultats, d'un film réalisé dans le présent de son exposition, se complexifie d'un travail sur la notion de cadre qui établit habituellement une distinction franche entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre. Si *Le Tempestaire* de Jacques Perconte intègre un cadre dans l'image, qui se matérialise comme une épaisse bande de couleur qui enserre le mouvement des vagues, c'est pour montrer comment ce signe de partage entre le dedans et le dehors peut lui-même être gagné par une forme d'instabilité et pénétrer le motif au lieu de lui ouvrir un espace de distinction et de singularisation. Ce cadre se présente comme un aplat de couleur qui court tout le long des bords intérieurs de l'image. Non moins que les motifs représentés eux-mêmes, ce cadre réagit aux effets de la compression et distribue sa tonalité chromatique dans la matière écumeuse des mouvements marins. Se fracassant sur les rochers, les vagues atteignent les bords de l'image, entrent en collision avec eux et donnent à voir visuellement une forme de débordement du dedans sur le dehors—qui peut s'interpréter aussi bien comme un empiètement de l'extérieur de l'œuvre sur son intérieur. En ce sens, le partage opéré par le cadre—sans lequel la pièce perdrait son espace propre de manifestation—devient lui-même une opération sensible au sens de Louis Lavelle, une tentative pour franchir cette « ligne frontière » et ébranler la « puissance retenue » qui se trouve au-delà de cette ligne.

Cette pièce de Jacques Perconte, parmi tant d'autres, laisse l'indétermination glisser au-delà de l'image et en altérer la structure même. Cette indétermination et cet aléa des formes se donnent comme la réponse visuelle d'une procédure quant à elle parfaitement réglée dans son dispositif. Elles conduisent les machines à devenir les vecteurs de vibrations sensibles et de tremblements qui leur restent fondamentalement étrangers.

Filmer la nature ne peut se faire qu'en acceptant que l'on ne puisse pas raconter ce qu'elle est. En l'enregistrant, on enferme la puissance de ses vibrations dans un système qui ne peut pas les contenir. Seulement, peut-être qu'il y a les traces de ses forces en passant en deçà de la forme bâtie de l'image et de son ultra haute définition. Parce que pour moi, ce qu'il y a à raconter, ce n'est pas ce commentaire rassurant qui explique ce qu'il faut voir, c'est notre capacité à libérer la beauté des formes et des *a priori*. Ces traces dans l'image, elles naissent en nous quand nous percevons les images et que dans l'abstraction formelle, à la limite de la figuration, nous sentons la présence d'un oiseau, la force d'une vague, la pierre d'un rocher alors que nous ne les voyons pas. (Perconte 2020b, en ligne)

Cette remarque de Jacques Perconte met bien en évidence la tension contradictoire gisant dans l'acte de filmer la nature. Ce geste de capture

Marie Rebecchi, Parme 2020) est consultable à cette adresse : <https://vimeo.com/384114584>

du visible ne peut échapper à une forme d'arrondissement des puissances naturelles dans un système qui est conçu par nos savoirs faire les plus utilitaires et ne peut, de ce fait, jamais être qu'à la mesure de ce que nous sommes déjà. Comment pourrait-il, ce système technique, être au service d'une pleine réalisation de notre intimité spirituelle, ce qui suppose selon Louis Lavelle que nous nous dépassions jusqu'à atteindre le secret du monde, ce à quoi l'art peut et doit décidément nous aider ? L'œuvre, à la fois très humble et toute imprégnée de puissance technique, doit conduire jusqu'à ce seuil où les outils ne peuvent plus que témoigner de leur propre insuffisance à rendre de manière photoréaliste le motif qu'ils auront commencé à enregistrer et à montrer, si ce motif doit pouvoir entrer en résonance et s'accomplir dans notre propre intimité spirituelle.

Si le propre de la vie spirituelle, c'est de nous faire pénétrer dans l'intimité de nous-même, et de nous permettre d'y découvrir une intimité qui la dépasse et qui est elle-même le secret du monde, elle n'est donc point une vie séparée qui nous laisserait seul à seul avec nous-même ; elle est une vie ouverte par le dedans sur la totalité du réel, et qui nous purifie de l'amour-propre, au lieu de lui donner une satisfaction plus subtile. Elle (...) transforme tout ce qui nous est donné, la chose la plus simple et l'action la plus humble, et leur donne une valeur et une signification absolues, qui supposent le sensible pour se faire jour. (Lavelle 1948, 200-201)

Ce nécessaire retrait de la technique devant une expérience à laquelle elle ne peut prendre part – expérience par laquelle notre sensibilité en vient à se dépasser elle-même dans le secret d'une épreuve de l'absolu auquel le monde sensible doit donner corps – c'est bien ce qu'enseigne également le film *Avant l'effondrement du Mont Blanc*, qui juxtapose factuellement deux modes de capture du réel (photographie d'une part, codage alphanumérique d'autre part) avant de ne les faire disparaître littéralement sous une avalanche de neige et de pixels mêlés. Jacques Perconte nous rappelle ainsi que les inquiétudes sincères que nous pouvons éprouver devant l'état du monde contemporain ne doivent pas nous détourner de cette exigence très humaine, à nous adressée, d'en faire une épreuve sensible. Car notre esprit comme notre liberté ne peuvent s'épanouir nulle part ailleurs que dans leur relation à un monde vécu sous le signe de son immensité, et dont nous nous séparons de manière critique quand nous ne l'envisageons plus qu'à travers la menace de son effondrement. *In fine*, l'enjeu est bien celui de libérer la beauté des formes sensibles, dont l'inchoation est entravée par les dispositifs machiniques, mais qu'un simple contact avec le monde sensible permet de faire apparaître : « Si la vie spirituelle nous donne accès dans l'intimité du monde, l'art en est une forme. Et peut-être même peut-on dire que, dès que notre activité spirituelle vient toucher le sensible, ce contact qu'elle a avec lui fait toujours apparaître en lui la beauté » (Lavelle 1948, 201).

Le paysage de l'image

Les dimensions de l'aléa et de l'indétermination dans l'œuvre de Jacques Perconte, envisagée à l'aune de la philosophie de Louis Lavelle, rejoignent certaines pensées qui articulent la notion de paysage aux idées d'excès, de démesure ou d'irrégularité. Erwin Strauss, dans *Du sens des sens*, oppose

le paysage à la géographie, le premier désignant un espace vécu, la seconde, un espace géométrique. Dans la géographie, le lieu où l'on se trouve est coordonné à un ici qui est aisément situé dans un espace entièrement arraisonné à sa structure, que la carte prend précisément en vue. À l'inverse, le paysage se vit sur le mode d'une perte de repères et nous fait éprouver un espace dans lequel nous abandonnons nos déterminations spatiales et temporelles, si ce ne sont pas ces déterminations elles-mêmes qui nous abandonnent :

Le paysage est invisible, parce que plus nous le conquérons, plus nous nous perdons en lui. Pour arriver au paysage, nous devons sacrifier autant que possible toute détermination temporelle, spatiale, objective. (Strauss 2000, 519) [4]

[4] Sur l'opposition entre espace géographique et espace du paysage, voir également Tiberghien (2020, 128-129)

Reprenant cette distinction, Henri Maldiney souligne lui aussi que le paysage est le lieu d'une double perte, de soi dans le monde et du monde lui-même. Mais cette perte ne se comprend pas comme une dissipation ou une dilution du moi dans un espace plus vaste que lui, elle opère au contraire comme un véritable principe d'individuation existentielle : je ne me perds pas moi-même de vue dans le paysage, car si je me perds, c'est d'être constamment reconduit à moi-même, ici même où je me trouve déjà, dans mon effort pour traverser le paysage. Un passage d'un texte intitulé « Montagne » du recueil *Ouvrir le rien, l'art nu* montre de façon nette cette tension qui nous conduit à éprouver dans le paysage notre présence à nous-même :

L'espace du paysage exclut toute référence topographique ou historique. Il est sans coordonnées ni repères. Pour se trouver en lui il faut être perdu. Perdu ici, à ce seul ici, ici absolu, exposé à l'horizon qui s'ouvre à partir d'ici. Je peux me mouvoir en lui, mais d'ici en ici et sans que change en rien ma situation dans l'espace. Où que j'aille je me retrouve ici sous le même horizon subrogé à lui-même. Dans l'espace du paysage je suis perdu au monde entier, ce qui veut dire perdu au milieu du monde perdu. (Maldiney 2000, 44)

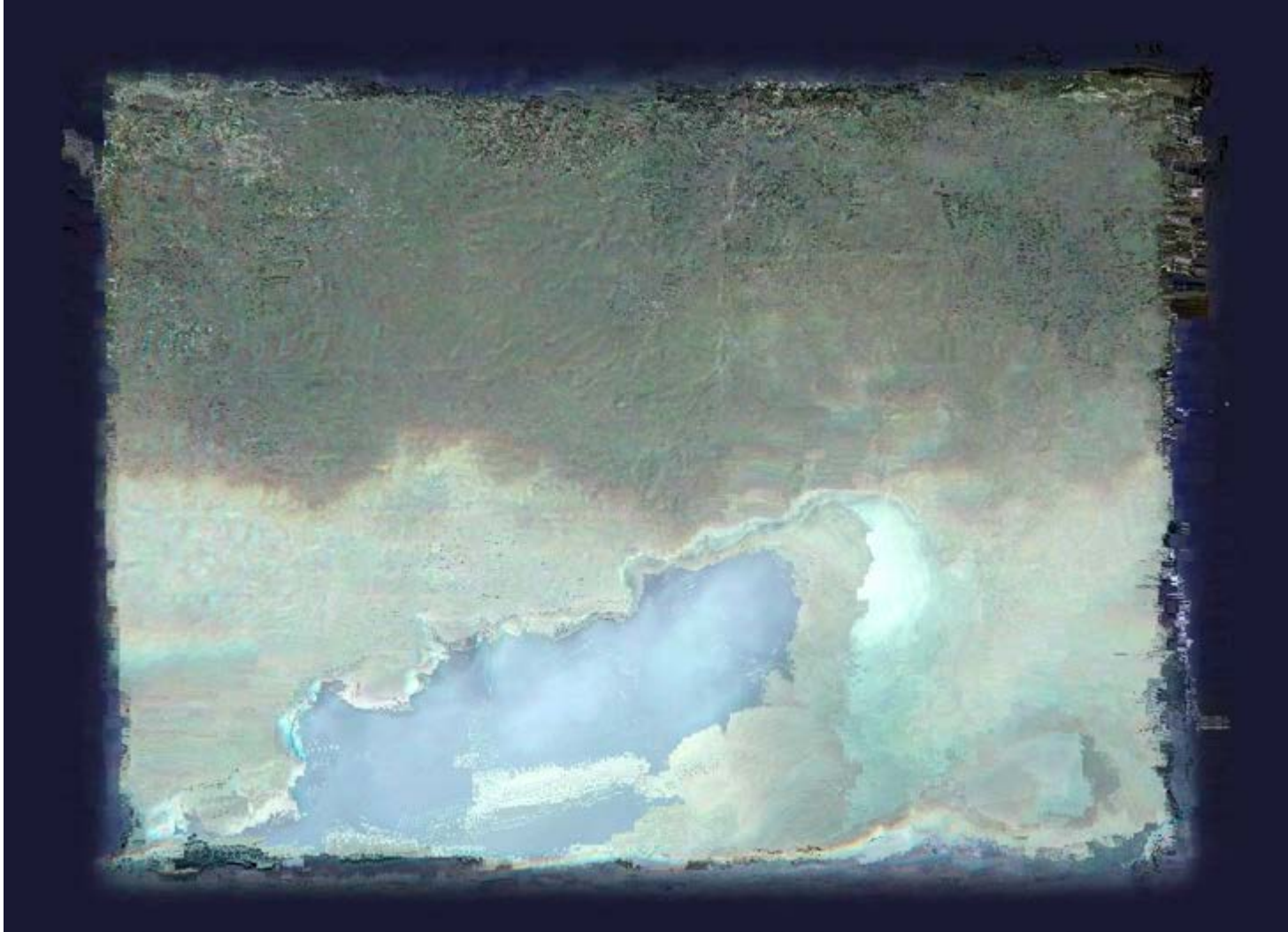
Le paysage, j'y suis quand je ne peux plus dire je suis que sur le mode de la perte : je suis perdu. Mais en disant cette perte, je me trouve précisément moi-même dans le paysage, j'éprouve ma propre éccéité qui se manifeste sous le signe d'un absolu : ici et maintenant, je ne suis en relation à rien, sinon au paysage qui me renvoie précisément à cet ici dont je ne parviens pas à me départir. En ce sens, l'extériorité du paysage et l'intériorité de l'existence qui s'y aventure deviennent indissociables, sinon parfaitement réversibles. « Dans le paysage nous sommes... n'importe où, c'est-à-dire nulle part, en nulle partie du monde, sans coordonnées ni repères (...). Notre ici est absolu, exclusif de tout autre, passé ou à venir » (Maldiney 1993, 30). Se découvrir nulle part, c'est n'être plus en relation qu'à ce lieu que nous sommes à nous-même, ce lieu avec lequel s'ouvre l'espace même de notre existence. C'est ce qui fait du paysage, tel que Maldiney et Strauss l'envisagent, une catégorie fondamentale pour penser l'existence, sinon un existentiel à proprement parler.

Les pièces de Jacques Perconte renvoient explicitement à cette dimension du paysage, dans laquelle une dynamique de l'aléa se laisse déjà décrypter. Car cet espace qui s'ouvre devant moi sans coordonnées ni

repères, ne m'invite à rien, sinon à y marcher au hasard, mais c'est pour découvrir que ce coup de dés que je tente avec l'espace qui m'entourne ne pourra pas me sortir de cet ici absolu, qui me renvoie constamment à moi-même. *Avant l'effondrement du Mont Blanc* met directement en scène ce glissement de la géographie au paysage. Un plan donne à voir en effet une carte du massif du Mont-Blanc. Ce faisant, le film nous invite à situer symboliquement le motif qui vient sur son territoire géographique. Mais la compression des images vers laquelle cette vue topographique nous tourne va s'employer à défaire ces mêmes repères, laissant le regard démun, mais rendu à sa propre acuité, devant un débordement visuel inouï que l'avalanche appelle. Dans *Le Tempestaire*, chaque vague nouvelle qui surgit de celle qui l'a précédée et dont des traces continuent de s'imprimer à l'écran montre comment la tentative de sortir de l'image est reconduite à sa propre impossibilité, puisque cette sortie ne peut se produire qu'au lieu même de l'image qui se relance elle-même indéfiniment. En ce sens, l'œuvre devient le lieu d'une infinité, elle laisse franchir un infini qu'elle saisit dans le mouvement de son propre accomplissement, en défaisant la rassurante clôture d'une image achevée.

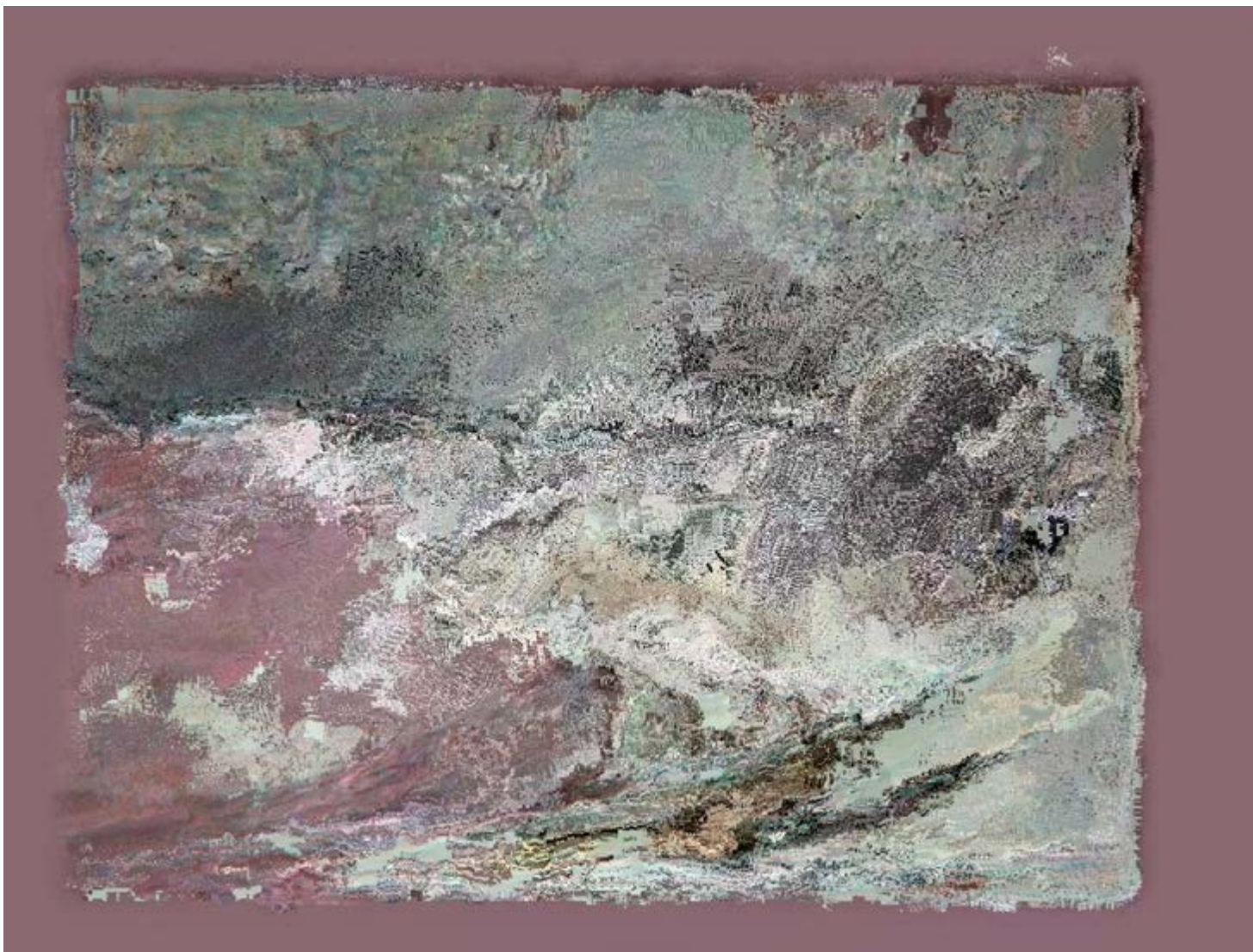
Jacques Perconte, *Avant l'effondrement du Mont-Blanc* (2015).





129

Jacques Perconte, *Le Tempestaire*
(2020).



Jacques Rancière montre comment le paysage, au XVIII^e siècle, a cessé d'être perçu comme un espace harmonieux et ordonné, pour devenir l'expression d'une nature qui opère par ruptures et lignes brisées, une nature qui dévoile un caractère artiste en mettant en œuvre des irrégularités. Ce changement perceptif profond est né avec le développement de l'art des jardins, qui laisse pénétrer dans l'univers des beaux-arts une nature nouvelle qui s'illustre désormais « dans les jeux de la lumière et de l'ombre sur les courbes et les arrêtes du paysage » (Rancière 2020, 26). Les formes naturelles ne sont plus perçues par leur inscription dans un ordre réglé des causes et des effets, dont l'art, en le reproduisant, chercherait à exprimer le sens. Elles traduisent une sorte de chaos apparent qui tient à la convergence d'effets ou de traces potentiellement contraires qui viennent, en incidences les uns sur les autres, montrer les anfractuosités du visible et modifier directement l'allure même du paysage.

La nature d'hier s'identifiait à une connexion ordonnée de causes et d'effets que l'art avait pour fonction d'imiter dans son ordre propre. Elle est devenue un ensemble d'effets qui n'obéissent à aucune volonté de réaliser un plan déterminé et brouillent la frontière même entre nature et art. Elle n'est plus un modèle à faire reconnaître dans les diverses formes de son imitation mais un mouvement qui traverse et anime les arts. (Rancière 2020, 26)

La nature elle-même, poursuit Rancière quelques pages plus loin, « devient artiste et (...) son art se manifeste comme création de scènes où arbres, cours d'eau et rochers se combinent avec les jeux de l'ombre et de la lumière » (2020, 32). Une telle nature devient significative de la liberté elle-même, que le paysage, désormais structuré par des « ruptures », traduit sous l'apparence de brisures « magnifiées » par « des tempêtes, qui parfois soulèvent les flots ou des éclairs qui trouvent le ciel et se reflètent sur la surface » de l'eau (43). Cette nouvelle donne du paysage induit ainsi l'idée d'une nature qui laisse coexister des éléments sans les attacher à un ordre sous-jacent permettant de comprendre et d'explicitier la logique de leur apparition. Rancière parle encore d'une absence de sélection et de distinction, qui abandonne les formes naturelles aux aléas de leur développement et de leur présence les unes aux autres, et que l'art des jardins doit désormais prendre pour modèle, car c'est cette apparente désorganisation du visible qui devient à proprement parler unifiante, constitutive d'un seul et même monde : « C'est cette absence de sélection qui réalise le principe d'unité dans la variété en liant les éléments naturels à partir des aléas de leur développement comme les aléas du travail du temps et des saisons mais aussi des activités qui les ont affectés » (46).



Jacques Perconte, *Le Tempestaire* (2020).

Il a souvent été remarqué que dans sa pratique des technologies numériques, Jacques Perconte cherche à retrouver une exigence d'expression plastique par quoi sa démarche se rapproche de celle d'un peintre ou d'un sculpteur. Au-delà de ce constat, il convient d'insister sur le profond paradoxe sur lequel repose toute sa démarche artistique, qui s'enracine dans des outils intégralement assujettis à des logiques d'ordre et d'organisation, ce que les machines avec lesquelles travaille Jacques Perconte affirment jusque dans leur nom. Il n'est pas anodin en effet que le terme « ordinateur » soit de forme adjectivale et que son sens premier signifie une mise en ordre. En ce sens, rien de plus éloigné de la nature que l'ordinateur, si ce dernier cherche à établir un ordre dont la nature a été débarrassée au cours de l'histoire de ses représentations. Une activité artistique menée aux moyens de terminaux informatiques peut-elle produire autre chose que des actes eux-mêmes ordinateurs ? Comment trouver dans les technologies ultra contemporaines et en parfaite connaissance des mécanismes qu'elles engagent un moyen de rejoindre cet état aléatoire de la nature que décrit Jacques Rancière, qui fait du paysage un parfait miroir de la liberté et donc un milieu où notre existence peut potentiellement s'accomplir et se réaliser dans sa singularité ?

C'est la question que pose inlassablement Jacques Perconte d'œuvres en œuvres. La maîtrise des outils techniques qui conditionne intégralement sa pratique filmique est elle-même articulée à cette très haute ambition, qui est de littéralement « dévaster » la représentation : dévaster la représentation, c'est-à-dire la rendre plus vaste, l'ouvrir à ce qui l'excède

absolument, à savoir un pur sentiment de présence. Pour atteindre à une telle fin, il faut reproduire dans l'ordre de la technique une transformation semblable à celle qui a affecté les idées de nature et de paysage au XVIII^e siècle: substituer aux règles d'organisation des formes capturées par les machines un principe de combinaison des effets et des intensités dont ces mêmes machines deviennent la trace et le vecteur. Les films de Jacques Perconte, qu'ils soient linéaires ou génératifs, clos ou conduits par l'infinition de leur déploiement, reposent tous sur un même renversement: ils ne nous invitent pas à contempler l'image de paysages mais à rentrer dans le paysage des images. Il convient ici d'entendre le terme de paysage dans un sens dynamique et actif, que ses restitutions informatiques peuvent lui conférer, dès lors qu'elles sont elles-mêmes processuelles. Les films de Jacques Perconte *paysagent* la matière numérique à partir de laquelle ils développent leur mouvement interne en direction d'une expérience radicale de la beauté. Cela implique, comme le soulignait Louis Lavelle, que ces films soient pour notre sensibilité l'occasion d'entrer en contact avec le monde.

Ce renversement des relations entre image et paysage permet de souligner, pour conclure, le caractère finalement très inactuel de la démarche de Jacques Perconte. Cette inactualité assumée conduit son geste artistique au-delà de la seule sphère de l'art. Si Jacques Perconte rejoint en actes une métaphysique comme celle de Louis Lavelle ou certaines intuitions de la phénoménologie, c'est que ses images, en devenant paysages, déborde le champ de l'expression artistique en esquissant les termes d'une ontologie qui peut dès lors être appréhendée sensiblement, c'est-à-dire réellement. Et sans doute est-ce encore dans la philosophie de Louis Lavelle que l'on trouve la formulation la plus juste de ce débordement plastique et de l'intelligence du monde à laquelle il peut conduire:

La beauté transforme toute réalité donnée et confère au phénomène lui-même une signification ontologique. Par là on voit encore à quel point la science et l'art sont en opposition: car cette apparence sensible, le savant ne songe qu'à l'abolir au profit d'une objectivité conceptuelle, l'artiste au contraire en la mettant en rapport avec sa propre sensibilité cherche à lui donner la même réalité qu'à lui-même. L'extériorité, au lieu d'être dépouillée de tout lien avec l'intériorité n'est rien de plus que la manifestation de cette intériorité elle-même. (Lavelle 1955, 310-311)

En nous ouvrant à un monde délivré par d'infinis paysages, c'est à un réel transfiguré que Jacques Perconte adresse notre sensibilité, un réel enfin capable de nous donner ce que nous n'attendions pas: le secret d'une intériorité-la nôtre-ouverte à son intime infinité, qu'elle ne peut réaliser qu'en s'abandonnant pleinement aux apparences sensibles où elle se reflète et qui lui donnent de vivre.

Bibliographie

- Brenez, N. (2015). Jacques aux mains d'argent. À propos de l'œuvre de Jacques Perconte. *Vertigo* n°48, 73-78.
- Ellul, J. (2004). *Le Système technicien*. Paris: Le cherche midi éditeur.
- Flusser, V. (2006) *La Civilisation des médias*. Belval: Circé.
- Lavelle, L. (1948). *Les Puissances du moi*. Paris: Flammarion.
- Id. (1951). *Traité des valeurs. Tome premier*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Id. (1955). *Traité des valeurs. Tome second*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Maldiney, H. (1993). *L'Art, l'éclair de l'être*. Seyssel: Comp'act.
- Id. (2000). *Ouvrir le rien, l'art nu*. La Versanne: Encre marine.
- Manovich, L. (2001). *Le Langage des nouveaux médias*. Paris: Les presses du réel.
- Perconte, J. (2014a). *I Love You (38°)* [en ligne]. <http://iloveyou.38degres.net> (consulté le 7/12/2020).
- Id. (2014b). *Mistral: compressions dansantes de données vidéos montées à la volée*, Paris: Collège des Bernardins [en ligne]. http://technart.fr/_Text/pdf/Perconte-Jacques_20140924_92.pdf (consulté le 7/12/2020).
- Id. (2020). *Entretien avec Occitane Lacurie et Barnabé Sauvage*. Revue Débordements [en ligne]. Url: <http://www.debordements.fr/Tete-a-queue-de-l-univers> (consulté le 7/12/2020).
- Rancière, J. (2020). *Le Temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. Paris: La frabrique éditions.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of film Experience*. Princeton University Press.
- Strauss, E. (2000 [1935]). *Du sens des sens*. Grenoble: Jérôme Millon.
- Tiberghien, G.A. (2020). *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*. Montrouge: Bayard.

Alea.

Anno 8
Marzo 2021
ISSN: 2385-1945

Pratiche artistiche e modi di soggettivazione

Philosophy
Kitchen #14

Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea

Rivista scientifica semestrale, soggetta agli standard internazionali di *double blind peer review*

Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino
redazione@philosophykitchen.com
ISSN: 2385-1945

www.philosophykitchen.com
www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen

Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore
Alberto Giustiniano — Caporedattore
Mauro Balestreri
Veronica Cavedagna
Carlo Deregibus
Benoît Monginot
Giulio Piatti
Claudio Tarditi

Collaboratori

Danilo Zagaria — Ufficio Stampa
Fabio Oddone — Webmaster
Sara Zagaria — Traduzioni

Comitato Scientifico

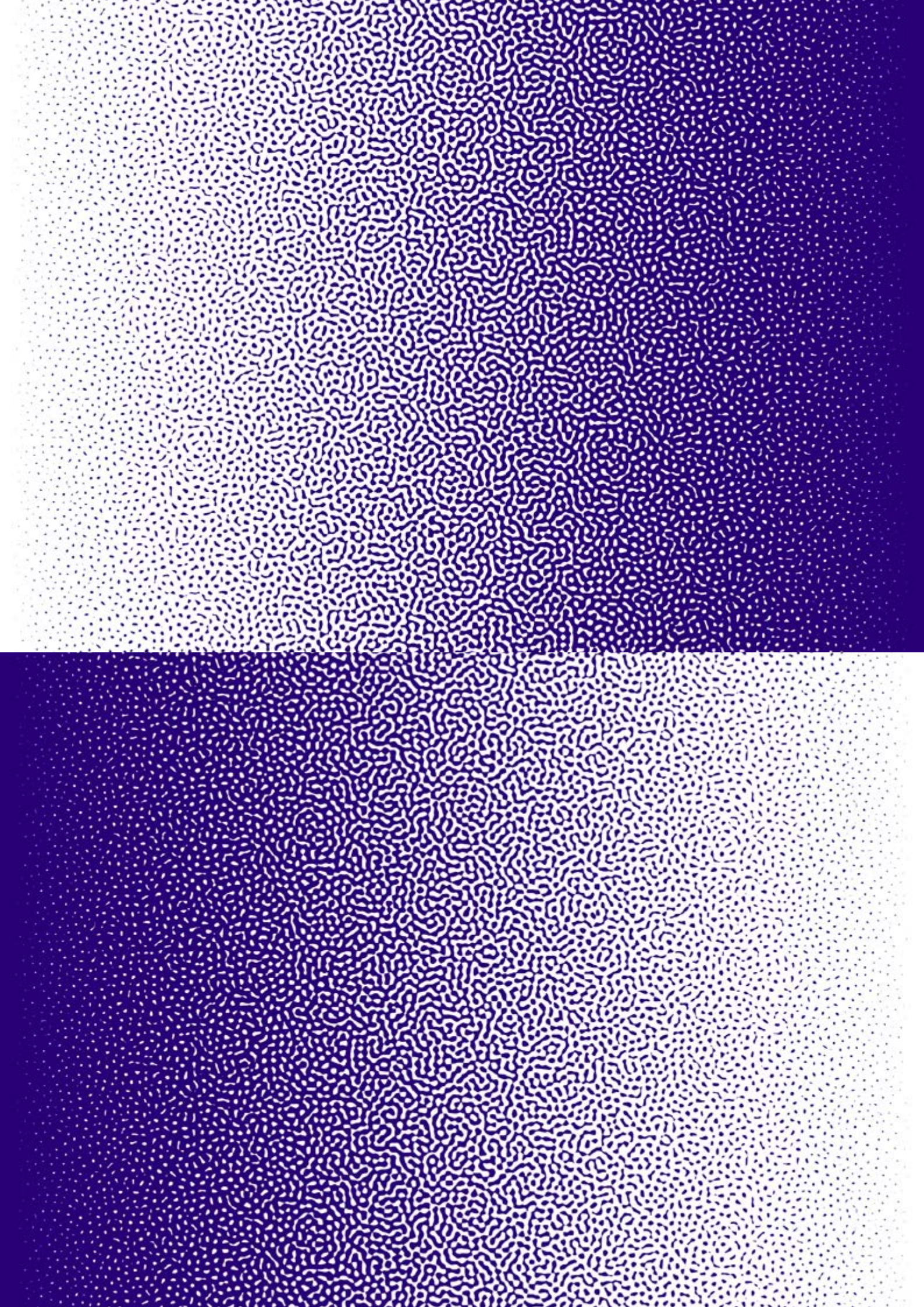
Luciano Boi (EHESS -École des hautes études
en sciences sociales)
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)
Raimondo Cubeddu (Università di Pisa)
Gianluca Cuzzo (Università degli Studi di Torino)
Massimo Ferrari (Università degli Studi di Torino)
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino)
Gert-Jan van der Heiden (Radboud Universiteit)
Pierre Montebello (Université de Toulouse II – Le Mirail)
Gaetano Rametta (Università degli Studi di Padova)
Rocco Ronchi (Università degli Studi dell'Aquila)
Barry Smith (University at Buffalo)
Achille Varzi (Columbia University)
Cary Wolfe (Rice University)

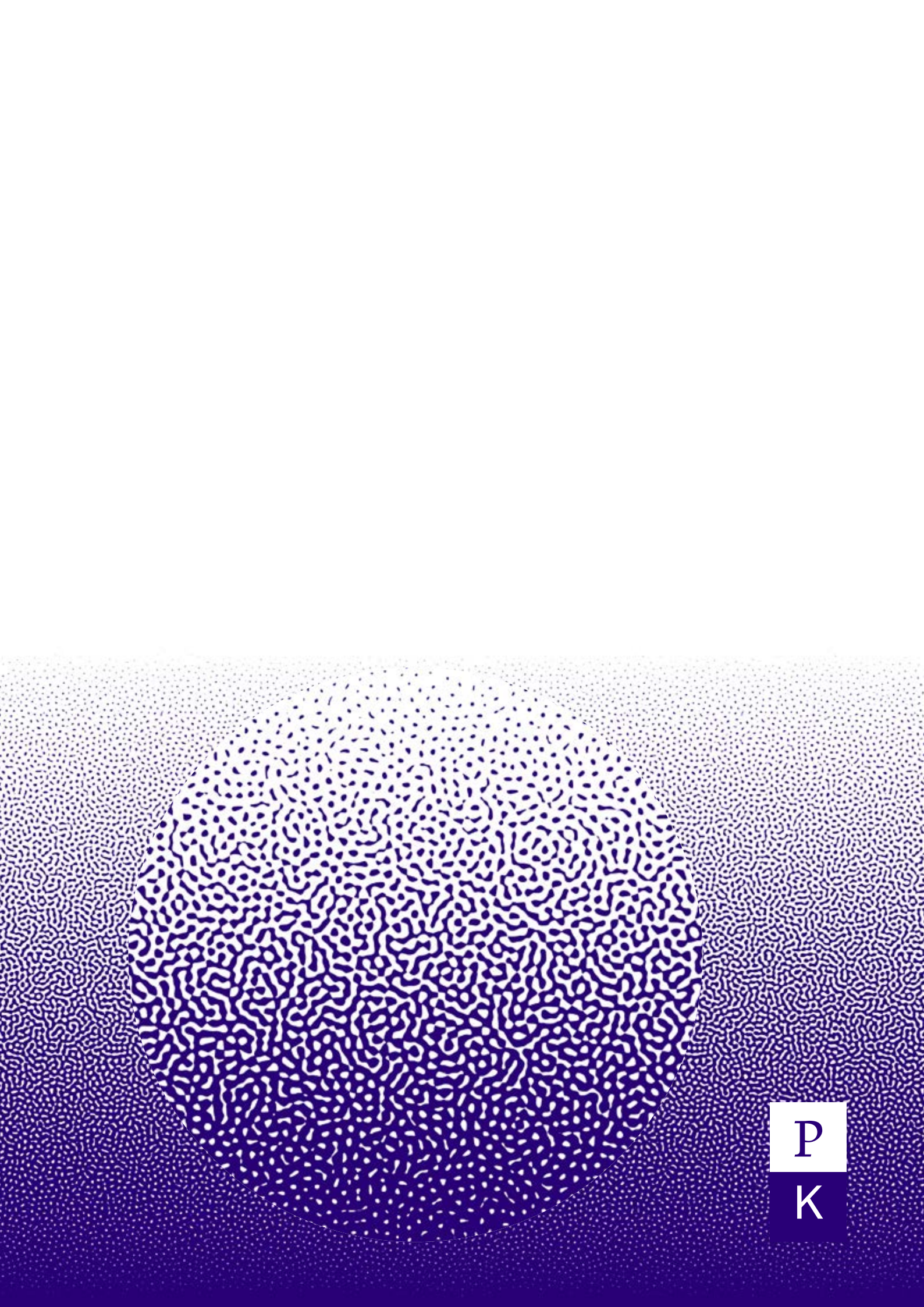
Progetto grafico PK14

Gabriele Fumero (Studio 23.56)

Il retino stocastico, o a modulazione di frequenza, è un particolare sistema di retinatura dell'immagine che non considera la variazione di dimensione dei punti di stampa. Per riprodurre un originale a tono continuo esso impiega una distribuzione casuale dei punti, che mantengono la medesima dimensione.







P

K