Constellations
Manières de faire des mondes

Jean-Christophe Royoux

Marco Poloni,
The Desert Hotel, 2006
16 photographies -
impression jet d'encre
sur papier fibre,
dimensions variables

Ce fut l'une des caractéristiques de l'art moderne de considérer qu'une image n'implique pas nécessairement la construction d'une représentation mimétique matérialisée sur un support tangible, mais par exemple, pour le dire avec les mots de Mallarmé, « la transposition d'un fait de nature en sa presque disparition vibratoire » (*Crise de vers*, 1892-95). La théorie impressionniste du langage poétique, tel que définie par Stéphane Mallarmé, avait pour exigence « de peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit ». L'archéologie de l'image-mouvement que retrace le très beau film du cinéaste allemand Werner Nekes «*Was geschah wirklich zwischen den Bildern* ?[1]» (1986) confirme par ailleurs combien le XIX[e] siècle fut fasciné par les phénomènes de perception paradoxale et d'imagination de l'image. Ainsi, le phénomène dit de persistance rétinienne : une image qui littéralement n'existe pas, mais que l'on voit pourtant comme si elle était projetée devant nos yeux. Il est ainsi possible de retracer toute une généalogie de pratiques pour lesquelles faire image passe par une sorte d'évitement de l'image, des *effets* d'images au second degré. Dans la terminologie freudienne, la notion de *figurabilité* s'intéresse au rapport qu'entretient l'image avec les limites du représentable. Elle cherche à mettre en évidence un processus latent de figuration du rêve qui vise à obtenir une possibilité de figuration qui échappe à la censure. Elle désigne, autrement dit, « le travail même de ce qui cherche, de façon latente et parfois en contradiction avec ce qu'on croit pouvoir littéralement reconnaître, à accéder à la figure», sans que, nécessairement, ce processus ne parvienne à ses fins sous la forme d'une image clairement identifiable. Cette conception proprement psychanalytique de l'image, explique la résistance de Freud vis-à-vis des gens de cinéma qui le sollicitaient pour écrire un scénario sur « la plus grande histoire d'amour, racontée par le plus grand spécialiste de l'amour au monde [2] ».

C'est, d'une certaine manière, cette même histoire moderne de l'image par-delà l'image que prolonge l'art conceptuel à la fin des années 1960. Soit que l'image se trouve alors déportée dans « l'esprit » de celui qui, sans la voir véritablement, en élabore mentalement la possibilité à partir de l'énoncé d'un protocole ou des mots qui la nomment ; soit que, photographie ou dessin, elle n'ait d'autre fonction que de donner accès à un second type d'image en quoi consiste véritablement l'existence de l'œuvre. C'est le cas par exemple des photographies de phénomènes invisibles à l'œil nu d'Atkinson et Baldwin, membres fondateurs du groupe Art & Language, tels que *Temperature show* de 1966 qui désolidarisent l'entité visible de son contenu mis en évidence par le titre, celui-ci acquérant plus d'importance que l'image pour faire exister l'œuvre. Tout le travail préliminaire des artistes anglais est une exploration systématique de cette zone indécidable entre l'existence empirique et la description linguistique, entre la présence et l'absence, selon un chassé-croisé qui, alternativement, conduit les choses à la nécessité d'une appréhension verbale et les mots à la délimitation descriptive d'une entité « objectale ».

D'une tout autre manière, mais tout aussi transgressive par rapport à l'image, le cinéma expérimental n'eut de cesse de vouloir « libérer l'œil » notamment des lois de la perspective[3], d'élargir la conscience par le biais d'un élargissement spécifique de l'œil, arguant du fait, comme le disait Stan Vanderbeek, que « nous sommes remarquablement ignorants de la manière dont l'œil voit et ne voit pas ».

Allégories, dissociation, constellations

Il ne s'agit là que d'exemples. On pourrait les multiplier. Pourtant, fondamentalement, la définition de l'image qui, selon le dictionnaire, a d'abord le sens de reflet, ne peut être séparée de l'idée de représentation dans le sens simple où celle-ci implique ressemblance, imitation.

Le tournant de l'image à la fin des années 1970 a constitué une rupture avec ce « court XX[e] siècle » qui, de Kandinsky à l'art conceptuel, a été marqué par la domination presque sans partage du paradigme de l'abstraction comme forme légitime de l'art moderne. La réapparition de l'image à partir de 1978 dans l'œuvre de Jeff Wall, qui en est sans doute le paradigme, fut sans conteste une réponse critique face au caractère volontairement « indifférent » de l'image photographique issue de la mouvance conceptuelle dans laquelle il était lui-même inscrit. De ce point de vue, ce n'est pas par hasard que la réapparition de l'image dans l'art coïncide avec la naissance du débat qui a accompagné l'émergence du mot « postmoderne[4] ». À cet égard, il est difficile de suivre l'argumentation de Thierry de Duve faisant de Jeff Wall un relecteur de l'histoire de la peinture, notamment de la peinture de paysage qui s'inaugure avec Nicolas Poussin et Claude Lorrain[5]. Car si l'inspiration picturale de l'œuvre de Wall est indéniable, son génie particulier ne me semble pas tenir au fait qu'elle répéterait en photographie l'histoire dont la peinture moderniste aurait été le triomphe et la fin. À mon sens, son intérêt, son caractère inaugural, tiennent au contraire au fait qu'elle prend

1. En français : « Que se passa-t-il vraiment entre les images ? »

2. Il refusa ainsi la proposition qui lui fut faite par Samuel Goldwyn, l'un des plus grands producteurs des débuts du cinéma. En revanche, G.W. Pabst est allé au bout de son projet grâce à la complicité d'autres psychanalystes : *Les Mystères d'une âme*, film muet de 1925 d'après une correspondance entre trois des représentants les plus importants de la psychanalyse des débuts, Abraham, Sachs et Freud.

3. Stan Brakhage «Metaphors on Vision», *Film Culture*, numéro spécial, n°30, 1963.

4. Le livre de Jean-François Lyotard qui va initier ce débat *La condition postmoderne*, (Ed. de Minuit, Paris) est paru en 1979.

5. Thierry de Duve «Jeff Wall : peinture et photographie» in *La confusion des genres*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2003, pp.33-53

cette histoire à rebours, à contre-pied, qu'elle la renverse pour relever en elle un autre chemin qui ne conduit précisément pas aux différentes formes d'épuration de la «peinture pure». Le caractère authentiquement postmoderne du travail de Jeff Wall, en redécouvrant notamment les registres iconographiques de la peinture avant leur absorption dans l'abstraction, consiste à redonner à l'exigence de représentation une légitimité. Chez lui, la peinture, mais aussi de façon beaucoup plus générale la «culture», fonctionnent comme une immense archive potentielle. L'œuvre de Wall est l'une des toutes premières pour laquelle *l'appropriation* de signifiants culturels d'origines très diverses constitue *l'archive* spécifique à partir de laquelle va se refonder une nouvelle conception de l'image. Cependant, l'un des acquis de l'art conceptuel ne sera pas démenti. C'est en effet tout l'intérêt de la pratique de Jeff Wall que d'avoir su intégrer au sein d'un même médium les dimensions «artistique» et médiatique de l'image. Chez Wall on assiste à une sorte de morphing entre la peinture et la publicité qui aboutit, à l'emplacement même où cette dernière valorise le produit et le message, à la création d'une énigme, à une sorte de trou noir, comme c'est littéralement le cas dans *The Drain*.

Alors que la réalité de l'image, de son spectacle permanent, semble être la cage de verre dans laquelle tout le monde se trouve prisonnier et dont il faudrait s'échapper, qu'est-ce qui justifie aujourd'hui cette place privilégiée donnée à l'image dans l'art ? Dans quelle mesure est-il possible de concevoir une image qui, pour paraphraser Jean-Luc Godard, ne serait pas simplement «juste une image»? Y a-t-il encore place aujourd'hui, comme aux meilleurs temps du surréalisme, du photomontage ou du situationnisme — pour ne désigner que quelques exemples de stratégies modernes d'un programme subversif avec les images — pour une *politique* de l'image susceptible de porter le projet d'un autre monde possible ? Où sont les alternatives dans le champ de l'image? Quels sont aujourd'hui les moyens pour une image d'être dissidente? Peut-on se contenter d'opposer les «bonnes» et les «mauvaises» images? Peut-on encore se satisfaire de la critique du spectacle mise en avant par Guy Debord avant 1968?

Depuis Brecht, on a dénoncé l'illusion qu'une image seule saurait se suffire à elle-même ; on sait qu'une information imagée n'est rien sans sa légende. Toute la tradition de l'image de contre-propagande depuis Heartfield a d'ailleurs valorisé le montage : toujours une image plus une. La question de la production du sens des images, de comment il est possible de construire du sens avec des images, par-delà les questions de styles et de registres, par-delà les différentes manières de décrire le monde avec des images, implique que l'on s'interroge sur les différentes stratégies d'associations, de «correspondances», dans la construction du sens.

Comme l'a montré Benjamin, le photomontage est hérité de l'esthétique surréaliste du choc et du télescopage. C'est le principe de «l'explosante fixe». Mais quelles sont les formes de liaisons

Marco Poloni,
The Desert Hotel, 2006
16 photographies -
impression jet d'encre
sur papier fibre,
dimensions variables

productives de sens potentiels qui ne soient pas prédonnées, programmées, dans un monde où le choc a aujourd'hui laissé la place à la juxtaposition de l'hétérogène? De Duve voit, à juste titre dans *The Storyteller* (1986), l'image la plus aboutie de Jeff Wall. Il reprend, pour en qualifier le principe, l'appellation d'image dialectique empruntée au célèbre essai du même nom de Walter Benjamin. Je lui préfère celle d'image allégorique reprenant à mon compte la thèse du critique Craig Owens[6] actualisant elle aussi un autre texte célèbre de Benjamin.

La construction allégorique est un processus de stratification du sens dont les couches viennent se superposer les unes aux autres en un palimpseste indéfini. L'image allégorique ne procède pas par montage, par l'association réglée d'éléments iconographiques hiérarchisés. La particularité de l'image allégorique, c'est la simultanéité désordonnée de ses contenus, c'est un processus d'accumulation qui fait de l'image un dépôt, une archive. Le processus allégorique fonctionne sur la logique du supplément. Une image en entraîne une autre, non par nécessité interne, mais par la «prise» qu'elle donne à l'interprétation. Cette «prise» est facilitée par la ressemblance ou par l'opposition, c'est-à-dire par la création d'une première copule, d'un premier couplage qui génère la possibilité d'une démultiplication. Ce cheminement herméneutique «sauvage» assume pleinement la subjectivité de celui ou celle qui l'énonce. Cette multiplicité de l'image qui l'apparente à une archive, implique la nécessité d'un déchiffrement, non pas comme un rébus, comme un message codé dont quelqu'un posséderait la clef, mais comme un livre ouvert. Comme dit de Duve à propos de Wall : «il faut savoir regarder

6. Craig Owens, "The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism", *October*, n°12, printemps 1980.

un tableau comme Freud lit un rêve, en faisant jouer condensations et déplacements[7]». C'est la lecture qui fait l'allégorie. Autrement dit, l'accentuation de la dimension allégorique de l'image implique un rôle important donné à l'interprétation. Elle l'ouvre à la représentation d'une idée qui dépasse la représentation littérale des faits. Elle induit, à partir du réel de l'image, une représentation plus globale qui dépasse toute représentation factuelle. D'où aussi sa dimension critique. Le processus allégorique ouvre au sein de l'image une véritable alternative à la stratégie du montage. Elle rend possible de nouvelles modalités du récit.

7. Op.cit, p.46

Étant donné qu'aujourd'hui la fabrication numérique de l'image a subsumé le processus analogique et que, plus que jamais - comme l'a montré par exemple récemment l'artiste Mélik Ohanian dans *Hidden* (2005) -, ce qui se trouve derrière l'image n'est plus de l'ordre d'une réalité immanente, mais simplement d'un code, d'une numérologie, d'une abstraction mathématique, cette réalité des strates constitutives de l'image apparaît encore plus évidente. D'une certaine façon, la multiplicité des couches de sens qui caractérise l'image allégorique ne fait que ramener au premier plan la nature technologique de l'image numérique. Aujourd'hui, l'abstraction a été absorbée dans l'image ; elle constitue son fonds invisible et stratégique. En d'autres termes, l'abstraction en peinture aurait été un moment de passage par en dessous de l'image comme une exploration, non pas tant du *plan* du tableau (comme le croit la critique moderniste), mais de ses tréfonds ; une sorte de préhistoire du codage invisible de l'image numérique. Comme si l'abstraction picturale, plutôt que d'avoir mis fin à la représentation, plutôt que d'avoir signifié la fin de l'image, avait permis, en fait, la libération des possibilités de l'image, le déblocage du code conventionnel et artificiel du tableau pour laisser place à la multiplication des strates de l'image comme une anticipation imaginaire et culturelle de la technologie numérique. D'où, aussi peut-être, la récurrence contemporaine d'un certain type d'images, abstraites en quelque sorte, comme celles des déserts, dans l'art d'aujourd'hui.

Les dispositifs d'images, dont la forme s'est développée récemment dans le travail de Marco Poloni, sont un exemple révélateur de la façon dont le processus allégorique peut passer de la condensation en une seule image à la construction de constellations spatiales.

La constellation, c'est la dissociation des éléments de sens constitutifs de l'image allégorique comme une manière de visualiser dans leur simultanéité les « couches » ou les strates de l'image elle-même ; c'est la pluralisation des images comme représentation quantitative de l'épaisseur de l'image unique. Le point de départ, c'est la relation de démontage, c'est la séparation, la dissociation qui déconstruit l'image en tant qu'image unique. La constellation qui en résulte crée un nouvel espace qui met en évidence les formes particulières de l'association propre à l'image allégorique. Il y a

constellation quand l'œuvre insiste sur le déploiement du processus lui-même, quand elle accepte de ruiner l'image unique pour devenir archive. La constellation ne fait que souligner la multiplicité inhérente de l'image allégorique en la déployant horizontalement. Ce faisant, elle met en évidence les écarts qui impliquent à chaque fois un saut, une « relève », pour passer d'un élément à un autre. La spatialisation, la mise à plat de « l'image » conçue comme dépôt, stratification, en une multiplicité d'autres images, a pour premier effet de révéler et de matérialiser les intervalles entre les strates de l'image, elles-mêmes incarnées par chacune des images de la constellation. Les intervalles ont ainsi pour rôle premier de matérialiser la fragmentation de l'image. Ils matérialisent l'état de ruine de la représentation. Ils en présentent la représentation allégorique. Même si j'envisage ici l'allégorie, moins comme un mode ou un genre iconographique et thématique, que comme une « technique», une manière de lire et de construire l'image comme accumulation, le terme d'allégorie transporte néanmoins avec lui un certain passé, y compris thématique. L'image de la ruine présente chez Marco Poloni, au même titre que celle du désert, qui est en quelque sorte le redoublement du même motif, est un exemple type de construction allégorique. La ruine court-circuite le temps de la succession. Elle est une image temporelle qui s'inverse en une représentation spatialisée. C'est un opérateur du passage du temps en espace de la même manière que la constellation elle-même.

The Desert Hotel — un ensemble de quinze images photocopiées de diverses origines rassemblées sur un seul mur, lors de l'exposition personnelle de Marco Poloni à Fri-Art — est une constellation née d'un film, le célèbre *Profession : reporter* (1973) de Michelangelo Antonioni, dont quelques *stills* sont mélangées à des images d'archives et des images contemporaines réalisées par l'artiste pour l'exposition. Marco Poloni est bien l'exemple d'un artiste typiquement postconceptuel. Ses images appartiennent indifféremment à tous les registres possibles d'images (comme c'était déjà le cas, il est vrai, dans les extraordinaires expositions des années 1950 de The Independant Group).

La première image de la constellation, un plan large d'une vue en perspective d'une piste à travers le désert avec une voiture qui s'avance vers nous, arrête le mouvement d'une histoire qui s'engage cependant selon les mêmes modalités qu'au cinéma ; image introductive qui pourrait tout aussi bien être une image de fin. Rien ne nous permet de renvoyer à l'histoire racontée par le film — cette sorte de bilan introspectif d'une existence ; cette volonté de changer d'identité et de s'y perdre. La référence à Antonioni n'est pas immédiate et ne peut être considérée comme évidente. La constellation se détache ainsi de sa source. Elle en représente la « ruine ». Elle ne garde du cinéma que le principe d'association entre des images réduites à la logique du supplément. Ce faisant, l'image initiale change aussitôt d'attribut. Elle n'est plus significative par le suspens qu'elle crée, par les questions qu'elle pose sur l'endroit d'où elle vient ou plutôt où elle

va. Elle ne nous interroge plus sur l'identité des passagers engageant les préliminaires d'une histoire à venir. Son but n'est plus de nous éveiller à la curiosité d'un personnage, mais simplement de désigner une unité de lieu, détournant ainsi l'usage premier de l'image telle qu'elle était utilisée dans le film. C'est l'image du désert qui importe ; c'est le désert qui est mis au premier plan et non plus ce dont, dans le film, le mouvement de l'image était l'amorce. L'image se montre avant tout comme un milieu, comme la représentation d'une qualité spatiale, un *décor* dont les autres images de la constellation soulignent plus encore les caractéristiques. De même, on ne saura jamais, sauf à le demander à l'artiste, si les quelques images en noir et blanc, qui succèdent aux deux premiers *stills* au début de cette séquence de libre association d'images, sont la suite cinématographique logique des images qui précèdent. Tout semble nous faire penser le contraire : le passage de la couleur au noir et blanc et le changement de cadrage notamment. Pourtant, le leurre cinématographique se prolonge. En introduisant la présence de personnages, ces nouvelles images continuent à induire le principe d'une lecture. Elles laissent croire qu'une histoire est bien en train de se construire.

Du cadre à l'enveloppe

Ici, la copule de départ est la relation entre le désert et l'hôtel — l'habitation de passage, l'abri dans le désert — lui-même déserté. (L'artiste nous confie cependant en aparté qu'il semble être devenu une maison de retraite pour anciens Moujhadins du FLN ; il est peuplé par les fantômes du passé colonial qui ne passe pas et qui laissent une ombre sur ce monde désert.) Un monde sans hôtes ou des hôtes de trop dans un monde qui ne sait plus comment être habité. Ce faisant, la constellation se contente d'amorcer le processus d'association et, d'une certaine manière, d'en fixer les limites en définissant le cadre à l'intérieur duquel la liberté d'associer est possible. Le film se résume à son décor, et le décor au désert, à la guerre et à la ruine. De toutes les manières possibles *The Desert Hotel* constitue ainsi une allégorie sur les formes contemporaines de l'*hospitalité* et, plus encore, sur les formes possibles de l'immersion.

Displacement Island aussi, montré à l'automne 2006 au Centre de la photographie de Genève, puis au Kunstverein de Freiburg, un dispositif qui combine une sélection d'images de presse de l'île de Lampedusa, située au large de la Sicile, avec des photographies d'aujourd'hui réalisées par l'artiste comprenant 67 images, ne parle également que de cela. Ici, l'île touristique paradisiaque réputée pour la qualité de ses plages et la limpidité de la mer est confrontée au rappel de son rôle stratégique dans l'espace politique de la communauté européenne, notamment par des images des camps de détention pour immigrés clandestins présents sur son territoire. Le refuge estival des « inclus » de l'Europe du Nord est confronté à l'expérience des exclus de l'espace Schengen constamment balayé par les satellites de contrôle et les patrouilles de la police des frontières. Ici, la représentation du touriste est complétée par celle du migrant, au même titre que les représentations du désert sont complétées par les représentations de l'hôtel fantôme dans *The Desert Hotel.*

2. Co-réalisateur avec Pierre Carles et Christophe Coello de : "Attention Danger Travail", (violente critique du travail en tant qu'aliénation marchande et aliénation tout court)

Différentes représentations de l'arrachement, du vide, de la vacance et de l'enfermement (l'île, le camp, l'hôtel ou la chambre) dominent ces deux ensembles d'images comme des synonymes visuels de la déréliction du sujet contemporain. Elles culminent dans deux représentations différentes du désert : la surface étale de la mer d'un côté ; le désert saharien de l'autre. Ces deux ensembles se caractérisent par la combinaison de sources et de types de représentations hétérogènes d'un même lieu. Chacune des deux constellations s'organise autour de deux figures ambiguës, allégoriques, de l'habitation : l'hôtel déserté d'un côté, l'île frontière de l'autre. Ici, les nouvelles modalités du récit ne racontent plus d'histoires à proprement parler ; elles ne font que configurer des lieux. Elles soulignent simplement, par la multiplication de l'image, comme le dit Mallarmé en un vers qui résume peut-être l'ambition et le projet de toute constellation « que rien d'autre n'aura eu lieu que le lieu »[8].

8. Stéphane Mallarmé, *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* (1897), publié dans une remarquable édition en Fac-Similé par les éditions Gallimard.

On voit bien ici la relation qui peut s'établir entre l'image allégorique et la dimension critique. Car ce monde nous est donné comme une image de notre monde. Un monde qui ne peut se rassembler autrement que sous la forme d'archive. La constellation rassemble sans concession les bribes éparses et cruelles qui décrivent l'état de notre monde. Elle construit dans cet intervalle entre un monde qui n'est plus ou qui n'est pas encore *a place to be*.

* * *

Que serait une image si elle n'était pas immédiatement un « spectacle » ? Plutôt que de nous interdire le spectacle de l'image, mieux vaut nous demander à l'intérieur de quelle sorte de spectacle il est acceptable, et même nécessaire, de nous immerger. Cette notion d'immersion renvoie à notre expérience commune d'êtres vivants qui ne peuvent exister en dehors d'un environnement ou d'un monde à l'intérieur duquel ils sont inclus. La phénoménologie husserlienne a montré toute l'importance, pour la définition de l'homme, de ce que Ludwig Landgrebe a appelé le « Home-World ». Le concept de « Home-World » fonctionne comme l'archistructure de l'expérience humaine. « We must begin, with *our* world as it is there for *us*. (...) As a result of having this "world", we already have a certain — usually quite inexplicit — understanding of the essence "world", and this understanding provides the horizon within which alone we can gain access to "worlds" structurally different from ours, namely, by apprehending them as variants, each having a set of invariant essential determinations that belong to any "world" as such [9] ».

9. L'étude de Ludwig Landgrebe « The World as a Phenomenological problem », in *Philosophy and Phenomenological Research*, Volume 1, Issue 1 (Sep.,1940), pp.38-58, présente de façon synthétique et brillante l'ensemble des thèses de Husserl sur l'approche phénoménologique du concept de « monde ». Je remercie Stefan Kristensen d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

Marco Poloni,
The Desert Hotel, 2006
16 photographies -
impression jet d'encre
sur papier fibre,
dimensions variables

Ce qui constitue l'image d'aujourd'hui comme un monde à habiter peut s'appeler un dispositif. Ce qui caractérise l'image au sein d'un dispositif, c'est sa multiplicité. L'image y apparaît toujours en « quantité ». Au sein d'un dispositif, la multiplicité des images et des genres d'images convoqués peut être aussi diverse que les relations entre les images elles-mêmes. Le concept de dispositif dans le champ de l'image nomme le fait que c'est moins *une à une* que les images aujourd'hui s'opposent, jusqu'à apparaître comme les emblèmes de mondes contradictoires, qu'en tantqu'elles sont prises dans des dispositifs de vision dont Giorgio Agamben rappelait récemment que chacun implique un mode particulier de subjectivation. Un dispositif d'image, une constellation, suppose ainsi sa propre efficacité.
On peut parler de dispositif uniquement lorsque le cadre de la représentation est activé, « sensibilisé », d'où le recours fréquent, dans les dispositifs, à la technologie audiovisuelle pour générer, indépendamment de l'interprète, une première forme d'activation.
On passe alors du cadre à l'enveloppe. Ces dispositifs générateurs d'enveloppes ont pour caractéristique commune de matérialiser des *abris*, autrement dit, de démultiplier la possibilité de mondes possibles.

La durée est une autre manière de souligner la forme de l'enveloppe. « Time as activity » (1969) de David Lamelas en produit l'une des toutes premières occurrences dans l'art de l'après-guerre ; juste une image, mais une image qui insiste sur sa propre durée[10].
La spatialisation de l'image, c'est-à-dire la matérialisation de la multiplicité des strates de l'image et l'insistance sur la durée, sont les deux formes possibles de déploiement du cadre de la représentation potentiellement générateur d'une enveloppe.

A partir d'un questionnement sur les formes de liens et de liaisons — les formes d'associations, de cohabitations ou de coexistences —, le problème, qui je crois intéresse aujourd'hui l'art au premier chef, est de produire les conditions d'émergence d'un « objet-quelqu'un » ou d'un « objet-autrui », autrement dit des *enveloppes sensibles* susceptibles de

10.
Il s'agit d'une série de trois photographies de trois endroits distincts de l'activité d'une ville accompagnée par la projection de trois films de 4 minutes, enregistrant les mêmes lieux en plan fixe. David Lamelas dit à leur sujet: « it 's not about the image but about getting the viewers to understand the nature of the time they spend watching the piece. » « The viewer, continue-t-il, should be able (…) to link the film to is own activity of watching it. » C'est par ce passage d'une temporalité mesurable ou diégétique à l'expérience d'une durée éprouvée par celui qui regarde comme un temps inconstant et subjectif que se justifierait l'idée d'une « réfutation du temps », pour reprendre le titre particulièrement bien choisi du catalogue de la dernière rétrospective de l'artiste.

créer les conditions d'une relation intersubjective. Quelles sont les formes de liaisons sémiotiques qui engagent et créent simultanément des formes de liaisons intersubjectives ? Quelles sont les formes de liaisons dans l'art à travers lesquelles le « moi » peut s'adresser à son autre ?

La justesse de l'image consiste toujours dans sa capacité à décrire le monde dans lequel nous habitons. C'est l'une des qualités de l'artiste que de savoir sélectionner les traces du temps susceptibles de faire symptômes. Pendant la période moderne, la projection, dont le cinéma reste le paradigme, nous présenta l'image d'un monde en construction dont le progrès ouvrait l'horizon. Aujourd'hui, la question essentielle n'est plus de savoir où nous mène le temps qui fuit au-devant de nous. Pour nous aider à bâtir les nouvelles enveloppes dont nous avons besoin et apprendre à nous abriter d'un monde en perpétuelle fragmentation, la projection s'est muée en constellation.

Jean-Christophe Royoux

Marco Poloni,
The Desert Hotel, 2006
16 photographies -
impression jet d'encre
sur papier fibre,
dimensions variables

Marco Poloni,
The Desert Hotel, 2006
16 photographies -
impression jet d'encre
sur papier fibre,
dimensions variables

Constellations

Ways of creating worlds

Jean-Christophe Royoux

One of the characteristics of modern art was to consider that an image does not necessarily imply the construction of a material mimetic representation on a tangible support, but for example, in the words of Mallarmé, "the transposition of a natural fact into its almost vibratory disappearance" (*Crise de vers*, 1892-95). A requirement of the impressionist theory of poetic language, as defined by Stéphane Mallarmé, was "to paint not the object but the effect it produces". The archaeology of movement-image, as traced in the wonderful film "*Was geschah wirklich zwischen den Bildern* ?"[1] (1986) by the German filmmaker Werner Nekes, demonstrates among other things the extent to which the 19th century was fascinated by the phenomena of paradoxical imagery and perception. An example of the phenomenon known as retinal persistence: an image which literally does not exist but which we see nevertheless as if it were projected in front of our eyes. It is therefore possible to trace a whole genealogy of practices in which creating an image involves in a way shunning the image itself, and the second level *effects* of images. In Freudian terminology the notion of *figurability* looks at the relationship between the image and the limits of the representable. It attempts to uncover a latent process of dream representation which aims to achieve a possible representation which escapes censure. In other words, it denotes "the very work of that which attempts, subliminally and sometimes in contradiction to what one believes can be recognised literally, to reach the image", without this process necessarily achieving its ends in the form of a clearly identifiable image. This strictly psychoanalytical conception of the image explains Freud's resistance to people from the cinematic world who asked him to write a screenplay of "the greatest love story, as told by the world's greatest specialist on love"[2].

In one way, it is this same modern story of the image beyond the image which is still a theme in conceptual art at the end of the 1960s. Either the image is transposed into the "mind" of the viewer who, although he does not really see it, creates the possibility of it mentally on the basis of the wording of a label or its title; or the image as photograph or drawing has no other function than to give us access to a second kind of image in which resides the actual existence of the work. This is for example the case with photographs of phenomena invisible to the naked eye taken by Atkinson and Baldwin, founding members of the group Art & Language. Examples such as *Temperature Show* (1966) detach the visible entity from its content as communicated by the title, so that the title gains greater importance than the image in the existence of the work. All the preliminary work done by these English artists is a systematic exploration of this undecidable zone between empirical existence and linguistic description, between presence and absence, according to an interchange which, alternately, leads objects to the necessity of verbal realization and words to a descriptive delimitation of an "objectal" entity.

In a manner quite different, but equally transgressive in terms of the image, experimental cinema has always wanted to
"free the eye", particularly from the laws of perspective[3], to expand awareness by broadening the vision of the eye, arguing as did Stan Vanderbeek that "we are remarkably ignorant of the way in which the eye sees and does not see".

Allegories, dissociation, constellations

So far we have just looked at examples. We could cite more of them. However, fundamentally, the definition of image which, according to the dictionary, has a primary sense of reflection, cannot be separated from the idea of representation in its basic sense of resemblance, imitation.

At the end of the 1970s the turning point for the image was a break with this "short 20th century"

1.
In English: "What really happened between the images?"

2.
He rejected the proposal made by Samuel Goldwyn, one of the greatest producers of the early cinema. G.W. Pabst however pursued this project thanks to the close cooperation of other psychoanalysts; *Les Mystères d'une âme* ("Secrets of a Soul"), a silent film made in 1925 adapted from the correspondence between three of the most important representatives of early psychoanalysis, Abraham, Sachs and Freud.

3.
Stan Brakhage "Metaphors on Vision", *Film Culture*, special issue, no. 30, 1963.

which, from Kandinsky to conceptual art, was marked by the almost exclusive domination of the paradigm of abstraction as a legitimate form of modern art. The reappearance of the image from 1978 onwards in the work of Jeff Wall, himself undoubtedly its paradigm, was indisputably a critical response to the intentionally "indifferent" character of the photographic image stemming from the conceptualist movement to which he himself subscribed. From this point of view it is not mere chance that the reappearance of the image in art coincides with the beginnings of the debate which accompanied the emergence of the word "post-modern"[4]. It is therefore difficult to follow Thierry de Duve's argument making Jeff Wall a reviewer of the history of painting, among other things of the landscape painting which began with Nicolas Poussin and Claude Lorrain[5]. For if the pictorial inspiration in Wall's work is indisputable, his particular genius does not seem to me to lie in the fact that it repeats through the photographic medium the history of which modern painting was the triumph and the finale. Its interest, its inaugural character, lies for me in quite the opposite, in the fact that his inspiration approaches this history backwards, from the opposite direction, turning it upside down in order to reveal another path which —and this is the point—does not lead to the different forms of refinement of "pure painting". The authentically post-modern character of Jeff Wall's work lies in giving back legitimacy to the demands of representation, rediscovering as it does in particular the iconographic registers of painting before their absorption into abstraction. For him painting, but also in a much broader way "culture", acts as a huge potential archive. His work is some of the very first for which the *appropriation* of cultural signifiers from very different sources constitutes the specific *archive* upon which a new conception of the image will be founded. However, one legacy of conceptual art cannot be refuted. In fact the main interest of Jeff Wall's practice is his ability to integrate within just one medium the "artistic" and media-related dimensions of the image. We witness with Wall a sort of morphing between painting and advertising which creates an enigma at the very place where advertising gives value to the product and the message; a sort of black hole, as is literally the case in *The Drain*.

Whilst an image's reality, its permanent spectacle, seems to be the glass cage in which everyone finds themselves imprisoned and from which we must escape, what can nowadays justify the privileged position held by the image in art? To what extent is it possible to conceive of an image which, to paraphrase Jean-Luc Godard, is not simply "just a picture"? Is there still room today, as there was in the heyday of surrealism, photomontage or situationism - to mention but a few examples of modern strategies which have treated images subversively — for an image *policy* which is capable of bringing us the vision of another possible world? Where are the alternatives in the image's domain? By what means can an image be dissident nowadays? Can we be content with contrasting "good" and "bad" pictures? Can we still be satisfied with criticism of the spectacle put forward by Guy Debord prior to 1968?

Since Brecht, we have rejected the illusion that an image alone is self-sufficient; we know that pictorial information is nothing without its caption. The whole tradition of the counter-propaganda image since Heartfield has, moreover, given value to the montage: always one image plus one. The question of producing meaning in images, of how it is possible to construct meaning with images, beyond questions of style and register, beyond the different ways of describing the world with images, implies that we are examining different strategies of association, of "correspondances" in the construction of meaning.

As Benjamin showed, photomontage is a legacy of the surrealist aesthetic of shock and telescoping, the principle of "explosante fixe". But what are the forms of links productive of potential meaning which are not pre-given or programmed in a world in which shock has been replaced by the juxtaposition of the heterogeneous? De Duve rightly considers *The Storyteller* (1986) as Jeff Wall's most successful picture. In order to describe the principle of this picture he makes use of the term 'dialectical image' borrowed from Walter Benjamin's famous essay with the same title. I prefer the term 'allegorical image', and adhere to the critic Craig Owens'[6] theory which likewise updates another of Benjamin's famous texts.

Allegorical construction is a process of stratification of meaning, in which the layers are superimposed in an undefined palimpsest. The allegorical image does not use a process of montage, of ordered grouping of iconographic elements arranged hierarchically. The distinctive characteristic of the allegorical image is the chaotic simultaneity of its contents; it is a process of accumulation which makes the image a deposit, an archive. The allegorical process works on the principle of the supplement. One image leads to another, not because of some internal necessity but because of the "impulse" which it gives to the interpretation. This "impulse" is facilitated by resemblance or contrast, that is to say the creation of an initial connector, a first connection which generates the possibility of multiplication. This "wild" interpretative progression fully assumes the subjectivity of the interpreter of the image. The image's multi-facetedness is similar to an archive, suggesting that it requires decoding, not like a rebus or encoded message to which someone possesses the key, but like an open book. As de Duve says of Wall, "We should be able to know how to look at a picture as Freud reads a dream,[7] creating a play between condensations and displacements." Reading creates allegory. It opens it up to the representation of an idea which goes beyond the literal representation of the facts. It induces from the tangible elements of the image a more comprehensive representation which extends beyond all factual representation. This is also where the critical dimension stems from. The allegorical process opens up a true alternative to the montage strategy within the image, creating new narrative possibilities.

Given that nowadays a numerical construction of the image has subsumed the analogical process and that more than ever - as recently demonstrated for example by the artist Mélik Ohanian in *Hidden* (2005) - there is no longer the order of an immanent reality behind the image, but simply a code, a numerology, a mathematical abstraction, the image's reality of constituent strata becomes even more evident. In one way, the multiplicity of layers of meaning which characterises the allegorical image only serves to bring to the foreground the technological nature of the numerical image. Nowadays abstraction has been absorbed in the image; it constitutes its invisible and strategic wealth. In other words, abstraction in painting was a moment of passage behind the image, like an exploration not so much of the "flatness" of the picture plane (as the modernist critic believes) but of its inner depths; a sort of prehistory of the invisible coding of the numerical image. It is as if pictorial abstraction, rather than having put an end to representation, rather than having signified the end of the image, had in fact allowed the liberation of the image's possibilities, unblocking the artwork's conventional and artificial code, to leave room for a multiplication of the image's strata like an imaginary and cultural anticipation of numerical technology. This is perhaps the reason for the contemporary reappearance of a certain type of images which are in a way abstract, such as deserts, in today's art.

Image "dispositif" whose form has been recently developed in the work of Marco Poloni are a revealing example of the way in which the allegorical process can progress from condensation in one single image to the construction of spatial constellations.

By constellation we mean the dissociation of the elements which constitute meaning in the allegorical image as a means of visualising the "layers" or strata of the image itself; it is the pluralisation of images as a quantitative representation of the density of the single image. The point of departure is the dismantling; it is separation or dissociation which deconstructs the image as a single image. The resulting constellation creates a new space which highlights the particular forms of the association inherent in the allegorical image. Constellation exists when the work insists on displaying the process itself, when it accepts that it must destroy the single image to become an archive. Constellation simply underlines the inherent multiplicity of the allegorical image by displaying it horizontally. In so doing it underlines the differences which each time imply a jump, a "repositioning", allowing us to pass from one element to another. The initial effect of spatialisation, the close examination of "the image" as deposit, stratification, in a multiplicity of other images, is to reveal and materialise the intervals between the image's strata, which themselves are embodied by each of the constellation's images. The essential role of the intervals is therefore to materialise the fragmentation of the image. They materialise the state of ruin of the representation, and present its allegorical representation. Even if I envisage allegory here less as an iconographic and thematic mode or genre than as a "technique", a way of reading and of constructing the image as an accumulation, the term allegory nevertheless contains a certain sense of the past, thematic as well. The image of ruin present in Marco Poloni's work, just like that of the desert which is a kind of repetition of the same motif, is a typical example of allegorical construction. Ruin short-circuits successive time. It is a temporal image which is inverted to become a spatial representation. It is an operator of the passage of time in space, just like the constellation itself.

The Desert Hotel — a collection of fifteen photocopied images from different sources displayed on a single wall at Marco Poloni's personal exhibition at Fri-art — is a constellation arising from the well-known film *Profession: reporter* (1973) by Michelangelo Antonioni, from which several stills are interspersed with archive pictures and contemporary pictures created by the artist for the exhibition. Marco Poloni is a good example of a typically post-conceptual artist. His pictures can be classed equally well in all possible registers of image (as was admittedly already the case in the extraordinary exhibitions of The Independent Group in the 1950s).

The first image of the constellation, a wide perspective view of a track crossing the desert with a car approaching us, halts the progression of a story which however starts according to the same methods used in cinema; it is an introductory image which could just as well be a final one. Nothing allows us to refer to the story told by the film — this sort of introspective appraisal of an existence, this desire to change one's identity and to lose oneself in it. The reference to Antonioni is not direct and cannot be considered as clear. The constellation therefore becomes detached from its source. It represents its "ruin". It only retains from the cinema the principle of association between the images, which is reduced to the logic of the supplement. In so doing, the initial

4.
Jean-François Lyotard's book which started this debate, *La condition postmoderne* (The Post-modern Condition) (Ed. de Minuit, Paris), came out in 1979.

5.
Thierry de Duve "Jeff Wall : Painting and Photography" in *La confusion des genres* (The Confusion of Genres), Bibliothèque nationale de France, Paris, 2003, pp.33-53

6.
Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», *October*, no. 12, spring 1980.

7.
Op. cit, p.46

image also changes its characteristics. Its meaning no longer stems from the suspense which it creates, from the questions it poses about where it comes from or rather, where it is going. It questions us no more about the identity of the passengers setting out on the journey of a story to come. Its intention is no longer to evoke our curiosity about a character, but simply to indicate a unity of place, thus turning away from the initial use of the image as used in the film. It is the image of the desert which is important; in the foreground is the desert, rather than the image of the moving object with which the film begins. The image is displayed above all as a place, as the representation of a spatial quality, a *décor* which is underlined even more in some other pictures of the same constellation. Likewise, we will never know, unless we ask the artist, if the black-and-white pictures which follow the two initial stills of this sequence of loosely connected images are the logical cinematographic continuation of the preceding pictures. Everything encourages us to think the opposite: the passage of colour to black and white and in particular the change of composition. However, we are still lured by the cinematography. By introducing the presence of people, these new images continue to make us feel as if we are reading something. They make us believe that a story really is developing.

From the frame to the envelope

The starting link here is the relationship between desert and hotel — the temporary abode, the shelter in the desert — itself deserted.(The artist however confides to us in an aside that it now seems to be a retirement home for former FLN mujahedin; it is inhabited by the ghosts of the colonial past which will not pass on and which leave a shadow over this deserted world.) A world without guests, or guests in a world which no longer knows how to be inhabited. In its creation the constellation is satisfied with beginning the process of association and, in a way, fixing the limits by defining the frame within which the freedom to form relationships can exist. The film amounts to its décor, and the décor amounts to desert, war and ruin. *The Desert Hotel* thus constitutes an allegory in all kinds of ways on contemporary forms of *hospitality* and, even more, on possible forms of immersion.

Displacement Island also deals solely with this theme. It was shown in the autumn of 2006 at the Centre de la Photographie in Geneva, then at the Kunstverein in Freiburg, a device of 67 pictures which combines a selection of press images from the island of Lampedusa off Sicily with recent photographs taken by the artist. Here the paradisiacal tourist island famous for the quality of its beaches and the clearness of the sea is confronted with a reminder of its strategic role in European politics, among other things by the pictures of detention camps for illegal immigrants on its territory. The summer refuge of the northern European "included" is confronted with the experience of the excluded of Schengen, who are constantly scanned by control satellites and checked by border police patrols. Here the representation of the tourist is complemented by that of the migrant, just as in *The Desert Hotel* the representations of the desert are complemented by that of the ghost hotel.

Different representations of having been wrenched away, of emptiness, void and enclosure (island, camp, hotel or room) dominate these two collections of pictures like visual synonyms for the dereliction of the contemporary subject. They culminate in two different representations of the desert: the surface of the sea stretching away to one side; the Sahara Desert to the other. These two collections are characterised by the combination of sources and types, heterogeneous representations of one and the same place. Each of these constellations is organised around two ambiguous, allegorical pictures of places where people live: the deserted hotel on the one hand, the border island on the other. Here the new narrative modalities no longer tell stories as such; they merely determine the scene, and by multiplying the image, as Mallarmé says in a verse which perhaps sums up the ambition and aim of all constellations, simply underline "that nothing else will take place but the place itself"[8].

Here we can clearly see the relationship which could arise between the allegorical image and the critical dimension. For this world is given to us as an image of our world. A world which can only unite under the form of an archive. The constellation unites uncompromisingly the sparse and cruel fragments which describe the state of our world. It constructs in the space between the world which no longer is or which is not yet, *a place to be*.

* * *

What would an image be if it were not immediately a "spectacle"? Rather than banning the spectacle of the image, it would be better to ask which kind of spectacle it is acceptable or even necessary to immerse ourselves in. This notion of immersion refers to our shared experience as human beings who cannot exist outside of an environment or world in whose interior they are included. Husserlian phenomenology showed the whole importance of what Ludwig Landgrebe called the "homeworld" for defining man. The concept of "homeworld" acts as the "archi-structure" of human experience. "We must begin with *our* world as it is there for *us*. (...) As a result of having this "world", we already have a certain — usually quite inexplicit — understanding of the essence "world", and this understanding provides the horizon within which alone we can gain access to "worlds" structurally different from ours, namely, by apprehending them as variants, each having a set of invariant essential determinations that belong to any "world" as such [9]."

An image nowadays which can be seen as a world to be inhabited may be called a "dispositif". The image within the "dispositif" is characterised by its multiplicity. Here, the image always appears in "quantity". Within a "dispositif" the multiplicity of images and image genres convoked may be as diverse as the relationships between the images themselves. The concept of "dispositif" in the field of the image refers to the fact that today's images do not so much contrast with each other *one to one* so as to appear like symbols of contradictory worlds; rather, each vision "dispositif", as Giorgio Agamben recently developed, implies a particular mode of subjectivisation. An image "dispositif", a constellation, thus assumes its own effectiveness. We can only talk of "dispositif" when the *frame* of representation is activated, "sensitized", from which comes the frequent recourse in the "dispositifs" to audiovisual technology to generate an initial form of literal activation independent of the interpreter. And so we pass from the frame to the *envelope*. These "dispositifs" which generate envelopes have the shared characteristic of giving *shelter* in concrete form; that is to say, they multiply the possibilities of possible worlds.

Duration is another way of highlighting the form of the envelope. "Time as Activity" (1969) by David Lamelas produces one of the very first examples of this in post-war art: just a picture, but a picture which emphasises its own duration.[10] Spatialisation of the image, that is to say the materialisation of the multiplicity of strata within the image, and insistence on duration are the two possible forms of displaying the frame of the representation which may potentially generate an envelope.

From questioning the forms of links and connections — forms of associations, cohabitations or coexistences, the problem which I believe is exceedingly interesting for contemporary art is that of being able to produce conditions from which an "object-someone" or an "object-other" can emerge, that is to say *sensitive envelopes* capable of creating conditions for an inter-subjective relationship. What are the forms of semiotic connections which engage and simultaneously create forms of inter-subjective connections? What are the forms of connections in art across which one "I" can address another?

The appropriateness of the image always consists in its capacity to describe the world in which we live. One of the artist's qualities is to know how to select the traces of time which are likely to create symptoms. During the modern period, projection, of which cinema remains the paradigm, presents us with the image of a world under construction whose progress will open up the horizon. Nowadays the essential question is no longer about knowing where time, which is slipping away from us, is taking us. In order to help us to build the new envelopes we need, and to learn to protect ourselves from a world in perpetual fragmentation, projection has been transformed into constellation.

Jean-Christophe Royoux
Translated from the French by
Philippa Hurni-Bainbridge - Tradeo

8.
Stéphane Mallarmé, *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* (A roll of the dice will never abolish chance) (1897), published as a special edition in facsimile by Editions Gallimard.

9.
Ludwig Landgrebe's paper "The World as a Phenomenological Problem", in *Philosophy and Phenomenological Research*, Volume 1, Issue 1 (Sept.1940), pp.38-58, presents in a synthesised yet brilliant manner all of Husserl's theories on the phenomenological approach to the concept of "world". Thanks to Stefan Kristensen for having brought this text to my attention.

10.
This refers to a series of three photographs of three distinct areas of activity in a town accompanied by the projection of three 4-minute films, recording static shots of the same places. David Lamelas on this subject: "It's not about the image but about getting the viewers to understand the nature of the time they spend watching the piece. The viewer," he continues, "should be able (…) to link the film to his own activity of watching it." This passage of temporality, which is measurable or diegetic to the experience of duration felt by the viewer as inconstant and subjective time, provides justification for the idea of a "refutation of time", to use the particularly well-chosen title from the catalogue of the artist's last season.