

## LUCID CAMERA par Marie de Brugerolle

Texte paru dans le livre *5 Manifestations et 1 Non Lieu*,  
par Emmy de Martelaere, éditions Artgates, Paris, 2001.

Le travail que développe Hugues Decointet depuis le milieu des années 90 prend racine dans une mémoire active de la peinture qui intervient comme mise en crise de l'image photographique et cinématographique. Ayant assimilé la leçon du vingtième siècle, celui de Cézanne et de Gerhard Richter, il élabore des dispositifs qui ouvrent l'image à une nouvelle temporalité. Les notions de réserve et de fragments appartiennent à une histoire de l'icône qui se lit à travers une mise en espace de l'attente. De la respiration Cézannienne à la distanciation photographique, c'est une altération de l'image comme vérité, preuve ou représentation, qui fut élaborée. L'alternance d'opacité et de transparence que projette le film intervient au fondement d'une pratique qui capte la lumière comme mouvement et s'en sert pour « jeter des ombres » sur ce qui nous semble acquis. Hugues Decointet renverse le jeu entre apparence et illusion pour mettre en scène des espaces qui donnent une place nouvelle au spectateur : celui de monteur.

« I remember » dit-il en leitmotiv d'un de ses premiers carnets de recherche. Collection de souvenirs de peinture, dans les musées de son enfance ou les cartes postales anciennes, de croquis et photographies, cette " base de données " explore une histoire intime de la peinture et la rend à ce qu'elle est : une légende qui se livre de manière hétérogène, en détails. Le processus est double, de mise au point et d'agrandissement, de l'élémentaire à l'assemblage. Il n'y a là nulle nostalgie d'une époque passée ou tentative infructueuse à faire un film mais une mise en œuvre lumineuse : celle d'un temps opératif. Celui-ci s'établit dans une pratique du contretemps, du contre-jour, de l'utilisation de deux images dans la même image. Ainsi pour *Bleu, Pasolini peut-être*, 2000, Hugues Decointet prélève un détail d'une scène du *Décameron* de Pasolini (1971) montrant une main peignant le fond bleu d'un tableau. L'ombre de l'épaule et du bras est projetée sur ce fond coloré où un carré plus lumineux, le reflet ensoleillé d'une fenêtre sans doute, vient faire écran sur la toile. Techniquement, il s'agit d'une séquence de 62 diapositives, une forme de « fondu-enchaîné » de ces re-photographies qui trouble la chronologie habituelle des 24 images/seconde (il y a toujours 2 ou 3 images superposées, projetées en même temps) et introduit des disjonctions dans le défilement.

La peinture et/ou son image est « prise au piège » de la lumière. C'est le cas dans les photographies de détails de tableaux, pour la plupart renaissants (XV-XVI<sup>ème</sup> siècle), prises dans des musées ou des monuments. Le cadrage découpe des fragments de paysages, des parties de visages, des regards. Il ne s'agit pas d'une étude macabre, de morceaux choisis pour une étude anatomique à la Géricault ou de détruire la peinture. Au contraire, cette « autopsie » est à prendre ici au plein sens du mot: « action de voir par soi-même ». Ces photos « à main levée », au hasard des rencontres, sans objectif spécial et dans les conditions habituelles de visite, sont des « manifestations subjectives » de peinture. Dans le livre *Maîtres Anciens, A main levée* <sup>(1)</sup>, le feuilletage ajoute une scansion à ces prises de vue qui parcellisent la surface pour faire affleurer quelque chose de l'intime. Cette intimité qui ne se donne qu'en partage est celle de chacun avec ses souvenirs de peinture, une opération de mémoire. « Toute image est toujours vide de temps, c'est l'opération mentale de saisissement de l'image qui réclame un temps. » <sup>(2)</sup> Cette temporalité est une succession de « laps », de suspens, qui introduit un souffle dans la séquence narrative. On revient là à la notion de montage cinématographique qui trouve son contrepoint dans ce travail de graphie de lumière, entre effacement et recouvrement. Le vernis et sa brillance, captés et

réfléchis dans la photographie, forme des halos fantomatiques qui révèlent la toile. Ce visage de femme appartenant à la série des *Faces (A la Galerie des Offices, nov.98)*, 1999, semble être une personne réelle spectralisée par les effets glacés du cibachrome. Le double mouvement de révélation et de recouvrement se joue ici entre l'illusion première de la captation photographique (le « ça a été », l'indice) et sa mise en doute comme preuve : « ça a été de la peinture ». « I remember », « Je remembre », redonner corps à ces bribes de peinture, c'est actualiser sans cesse une mémoire qui ne se fait qu'au présent.

Partant de ces écarts, de cette révélation de la peinture comme séparée, Hugues Decointet conçoit et réalise des dispositifs scéniques qui provoquent la mobilité du spectateur. Ce fut ainsi pour *Réserve, manifestation 5* <sup>(3)</sup> ou *Non Lieu n°1 (terrain vague)* <sup>(4)</sup>. Dans le premier cas, un ensemble de projections de diapositives<sup>(5)</sup> détermine un espace (5,50m x 9,50m x 2,50m) induit par le déplacement du visiteur à travers des faisceaux visuels. Les projecteurs disposés à différents niveaux et orientés selon plusieurs angles et les tas de toiles vierges nous situent d'emblée en dehors de la représentation. Cet envers du décor n'est pas un simple retournement, on ne passe pas « de l'autre côté du miroir ». Hugues Decointet sépare l'image de la toile et dévoile des particularités « invisibles à l'œil nu ». Familiarisé par ces clichés de chefs d'œuvre, notre œil en effet n'est pas nu mais actif. Cela participe d'un procédé de vision interactif au sens où Platon pensait que la pupille n'était pas qu'un récepteur de lumière mais en projetait aussi. « Particolare » : détailler, tailler dans la pellicule picturale et en faire un montage, actions précises qui évoquent autant le travail de laboratoire de cinéma que celui du chirurgien. Le procédé utilisé et amplifié dans cette installation est le « fondu-au-blanc ». Technique de transition, il s'agit de l'éclaircissement progressif de l'image par un halo lumineux d'où émerge une nouvelle image. Concrètement, pour passer d'une image à une autre, on introduit une surexposition qui crée un « blanc ». (« Dans le cinéma, le blanc devient aussi couleur d'apparition. » dit Hugues Decointet). Ici, le blanc est le détail d'une surface peinte, blanche craquelée, photographiée, agrandie. L'image projetée et cadrée en débord se constitue par feuilletage. L'artiste-opérateur ne dissèque pas le tableau pour en montrer l'artifice, il n'arrache pas la toile à son support pour décoder ses signes ni ne macule la pâleur lisse, son geste n'est pas la rage de l'impuissance à peindre encore. L'espacement entre le pigment et la toile issu de ces crevasses dessine un fin réseau, comme un maillage. On retrouve là une notion fondamentale chez Hugues Decointet : l'extension de la toile jusqu'à l'écran et au-delà. Cet étirement visuel rejoint ce qui se passe dans son approche de la temporalité : un débordement hors cadres, hors champs. Chaque limite est débordée jusqu'à la trame en une multitude de fibrilles.

Dans cet aller-retour du bord à la surface affleure une excentricité à l'œuvre : celle du regard périphérique. Excentré le point focal n'est plus celui du tableau renaissant. Cet « en-dehors » (exo) de la peinture devient exotique. « Sortir de la monotonie, du tourisme du monde » dont parle Segalen<sup>(6)</sup>, c'est aussi le projet des *Découvertes*. Le terme emprunté au vocabulaire technique du cinéma, désigne un élément en trompe-l'œil, une vue, photographique et/ou peinte, architectures ou paysages, se situant en arrière-plan du décor. Tirée sur une toile tramée, cette image est souvent rehaussée de taches de peinture. Tendue sur des châssis dans les installations d'Hugues Decointet <sup>(7)</sup>, la photo sur toile joue avec l'imaginaire cinématographique de l'écran et du décor de studio. La présence du fin carroyage pointillé évoque bien les fonds de tableaux de Lichtenstein lorsqu'il agrandit des vignettes de bandes-dessinées ou encore les sérigraphies de Warhol. Ce lien avec les modes de reproduction sériels de l'esthétique pop atteste la conscience d'une histoire qui questionne la narration. C'est aussi se situer dans un « après la photographie » qui n'oublie pas d'être encore peinture (car Warhol est toujours peintre). En cela, les maquettes qu'il réalise pour les mises en espaces scéniques où les panneaux, les portants et les fausses fenêtres articulent la scène, sont encore un écho de la « macula », petite tache aveugle au fond de l'œil. Le mot a aussi le sens d'esquisse, et on rejoint ici la tradition des « bozzetti », sortent de

petits théâtres que les peintres classiques (comme Poussin) fabriquaient pour envisager leurs compositions<sup>(8)</sup>. Dans ces maquis de jeux d'illusions, de passages et de projections, pointent la tentative réussie d'ouvrir la fenêtre et de s'immiscer dans l'image. Celle-ci se montre dans sa vérité : une construction mentale et temporelle. Les « graffiti » des croquis agrandis d'arcatures renaissantes (*Graffito*, 2000)<sup>(9)</sup> sont encore un renver-sement technique et perceptif. En effet, ils ont l'apparence de croquis agrandis tracés sur des cartes à gratter d'architecte mais ce sont des encres grises sur film de grands formats. La tonalité neutre employée renvoie à l'histoire du cinéma et à son essence : le mouvement lumineux. « Ce qu'elle est déjà par elle-même (la lumière), c'est mouvement, pur mouvement d'extension qui se réalise dans le gris...Le célèbre gris lumineux de l'école française est déjà comme une couleur-mouvement. (...) Le gris, ou lumière comme mouvement, c'est le mouvement alternatif.»<sup>(10)</sup>

Le travail que développe Hugues Decointet s'élabore à travers un ensemble de jeux visuels et de stratégies qui perturbent notre perception et nous renvoie à une histoire du regard comme surgissement entre deux traits, trait pour trait, au-delà du reflet ou dans la pâte : *tratteggio*, en grisaille.

(1) Hugues Decointet, *Maîtres anciens, A main levée*, éditions Disegnodiverso, 1997.

(2) Giorgio Agamben, conversation privée, 1999.

(3) *Réserve, Manifestation 5*, Emmy de Martelaere, Paris, 1998.

(4) Commissaire Emmy de Martelaere, Paris, 2000.

(5) 8 x 24 images en fondus, 4 images fixes, châssis entoilés vierges.

(6) Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, collection Biblio essais, le livre de poche.

(7) *Au fond, de Loin (Découvertes)*, pour *Intime Nature*, exposition 2001-2002, (France, Ecosse), et : *Découverte, Prato, Déc.99*, 2000, tirage novajet sur toile (133 x 200cm), *Non-Lieu 1*, Paris, 2000.

(8) cf dictionnaire historique de la langue, Le Robert, tome 2, 1999.

(9) Encre sur film acétate (200 x 100cm).

(10) Gilles Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, éditions de Minuit, 1983, p 67.