

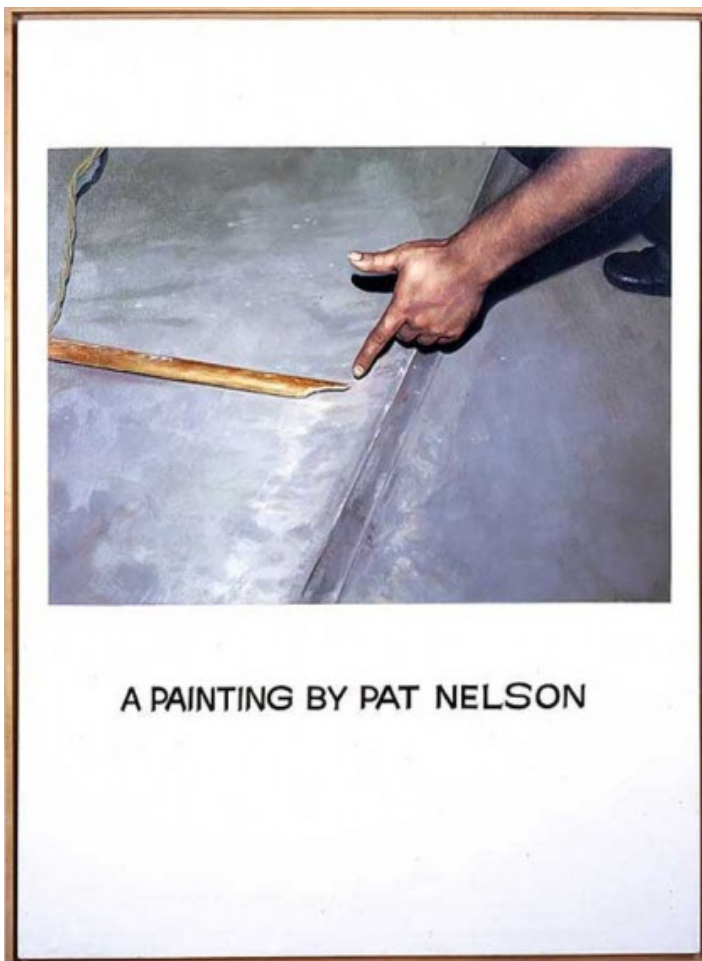
Analyse comparatives.

Commissioned Paintings, J. Baldessari & Rubber, Q. Dupieux.

Cette pièce de John Baldessari *A Painting by Pat Nelson*, 150,5 x 114,3 cm, fait partie de la série des *Commissioned Paintings* réalisées en 1969, comprenant quatorze tableaux. Le concept de John Baldessari consiste à photographier une main en plan serré pointant du doigt un objet commun, trivial. Il envoie ensuite cette photographie à un peintre amateur, en lui commandant de reproduire la photographie le plus réaliste possible. La pièce se compose alors de la peinture accompagnée d'une indication écrite en majuscules en dessous, "*Paintings by Pat Nelson*", le nom du peintre. Sur cette peinture, le doigt semble pointer un bout de bois posé à même le sol.

Rubber de Quentin Dupieux est un long métrage réalisé en 2010, et produit par la maison de production *Realitism Films*, fondée par Dupieux. Ce film raconte l'histoire d'un pneu qui se réveille dans le désert et se découvre un pouvoir psychokinétique, suite à quoi il décidera, sans raison, de commettre une série de meurtres. Une sorte de fausse enquête se met alors en place pour tenter de l'arrêter. Et toute l'histoire est observée par une bande de spectateurs regroupés dans le désert avec des jumelles. Le film est entièrement tourné avec un appareil photo Canon 5D permettant d'associer à la vidéo de l'image par images.

En mettant en parallèle c'est deux pièces, ce qui me préoccupe c'est essentiellement cette question du point de vue, au sens le plus large. C'est d'abord, et d'une façon la plus évidente la question du statut de l'artiste qui est visé. Puis celle du choix, prise délibérément par le geste de l'artiste. Et enfin je crois essentiellement que ces deux pièces proposent également une nouvelle préoccupation de voir autrement, de "*faire table rase*" (W.Benjamin.).



Là où jusqu'alors l'art s'apparentait à de fortes distinctions entre les supports et les médiums, au XXI siècle il y a un glissement vers une certaine préoccupation pour le médium même, et son processus. Ce que John Baldessari révèle et souligne, à la fin des années 60 dans ces *Commissioned paintings*, c'est justement cette tension entre ce qui est et ce qui pourrait être, de solliciter plusieurs points de vue, et de ne finalement pas prendre nécessairement position.

C'est alors aussi toute la question de la subjectivité de l'artiste qui est aussi déplacée, et donc son statut. Dans une œuvre comme celle-ci la subjectivité de Baldessari se retrouve à la fois dans le choix de la photographie et dans le concept de l'œuvre qui constitue en soi un point de vue et un positionnement propres à lui. En donnant cette image à un autre peintre, qui lui est sûrement inconnu, il se détache de cette responsabilité tout en étant l'insufflateur. Le peintre qui reçoit alors la photographie influence également, de par son geste, une nouvelle perception de l'image qui lui est impossible d'éviter, aussi réaliste soit-il. Il n'y a plus de véritable artiste de l'œuvre. L'originalité de la pièce s'est éparpillée entre le médium

(photographie et toile peinte), le sujet (représentatif mais sans émotion) et ses auteurs. Dans *Rubber*, c'est bien ce même rapport entre sujet et médiums de l'oeuvre qui se trouve bouleversé. Mais pourtant d'une autre façon. Là où Baldessari veut affirmer comme un faux statut d'artiste, *Rubber* se contente justement d'assumer pleinement le sien. Dupieux écrit, tourna et monta son film quasiment tout seul. Et là où jusque dans les années 60's, un artiste était celui qui réalisait une forme, et encore jusqu'à aujourd'hui, la construction d'un film dépendait essentiellement des codes et des outils cinématographiques établis, mais aussi du genre auquel il s'apparentait.

Lorsque que Dupieux, (musicien à la base) décide de faire son premier court métrage, le *Non film*, il affirme complètement ne pas savoir comment faire un film, et il en raconte presque l'histoire. *Rubber* dès le début s'annonce comme un film détaché de toute obligations narratives. Et faisant ça, il n'a plus à respecter aucun codes de mises en scènes ou de montages pour mettre en place son intrigue. Donc ce rapport au statut de l'artiste, c'est surtout celui du rapport de l'amateur artisan finalement. Amateur au sens où il ignore une juste composition et ne cherche pas à se définir en tant que telle. Et artisan au sens dans le sens où il essaye de mettre en forme quelque chose. Cette phrase « *Paintings by* » apparaît dans la composition de l'oeuvre aussi visible que la peinture, et c'est justement par la relation entre ces deux éléments que la réflexion du spectateur ("projection-identification" E.Morin) est stimulé : *qui a fait cette peinture ? Mais est-ce vraiment essentiel ?* A partir de là, sa position devient ambiguë; comme il n'y a plus de compétences à évaluer, il ne reste que l'image, ou l'histoire, en soi, sans qu'elle ne dépende d'aucune règles, ou raison (*reason*).

Lorsque Baldessari récupère cette nouvelle image et se la réapproprie en l'intégrant à une série du même procédé de composition, il affirme le fait qu'elle n'est pas de lui mais bien d'un autre peintre. La peinture n'a donc pas vraiment de style affirmé puisque niée, et le sujet peint, quasi répété en série ne semble rien représenter d'essentiel, mais pourtant quelque chose de particulier : une main pointant un objet commun. Image décalée mais clé du concept. Pointer du doigt quelque chose qui ne semble pas être essentielle peut le devenir simplement par l'attention qui lui est accordé. Exactement comme nous relativisons le monde, l'artiste crée une continuité délibéré dans une diversité aléatoire. Il pointe délibérément quelque chose parmi tout le reste, puis il en affirme le caractère complètement arbitraire. Accepter piocher par toutes formes d'images c'est aussi par le même coups savoir écarter les autres et affirmé son choix.

Et percevoir ainsi ouvre alors à toutes les possibilités, là où il n'est plus question de Vrai ou de Faux (*Wrong* de Baldessari 1966-68, *Wrong* de Quentin Dupieux, 2012) Mais bien plutôt d'authenticité. Authenticité par l'intention, le geste, comme le revendiquait dada. De plus avec la reproduction technique qui est au cœur du procédé cinématographique et qui fait du film une simple reproduction sans bande originale, la question de l'originalité (rareté) d'une oeuvre et de ses images s'était de toute façon déplacé à celle de l'authenticité, dans ce à quoi elle nous renvoi. Ce que finalement cherche à le faire Baldessari, paradoxalement; quelque chose qui serait moins défini par son originalité que par la sincérité qu'elle provoque en nous, spectateurs.

Dans *Wrong* de Baldessari, qu'es qui peut être faux ? Est-ce la composition ? Le sens ? le cadrage ? le tirage ? On ne saura pas parce qu'en réalité, la question n'a pas lieu d'être. Baldessari n'a sûrement pas même imaginé une réponse. L'art n'a pas à être vrai ou faux. Il se doit simplement d'être chargé d'authenticité. C'est ce que dit Baldessari lorsqu'il parle du sens d'une image, et qu'il s'inquiète lorsqu'il a devant lui « *cette photo d'un homme armé d'une carabine, je la retourne. Qu'es ce que cela pourrait être d'autres ? Peut-être une pipe. Cette ambiguïté est-elle bonne ? Ou risque t'elle d'affaiblir la photo, de lui faire perdre sa force en la vidant de son contenu ?* »

C'est aussi le *No reason* de Dupieux. L'histoire n'a beau pas avoir réellement de sens, elle s'en trouve un et le justifie en l'assumant pleinement et en construisant tout les détails arbitrairement qui feront sa légitimité. Lorsque le flic montre à ses collègues que rien n'est vrai, que tout n'est qu'illusion qu'il ne peut simplement pas mourir. La confusion s'accroît et *Pourquoi pas ?* N'est ce pas absurde depuis le début ? Dupieux nous laisse croire que non. Ou alors il s'en fout de ce qu'on croit. Comme Baldessari, Dupieux fonde son histoire sur le paradoxe, les non règles de composition, le futurisme statique, les choix aléatoires... C'est le sens latent des images et non pas manifeste, c'est non pas le message mais l'ambiguïté qui est visée. Tout deux ramènent à la surface quelque chose d'étrange et riche. « *Tout est dans le choix d'un angle de vue. Si l'on croit que le monde est formé de ce qu'on regarde, et que, tout simplement, on cesse de regarder les objets coutumiers, alors le monde change.* » C'est dénué de sens, (l'étrangeté chez Brecht) que l'image se rend à l'authentique, en transposant et agençant par ce va et vient, les attitudes humaines quotidiennes, et l'absurdité dans laquelle elles se meuvent. "*La plus grande aventure, c'est de retrouver l'inconnu dans un visage familier*" Giacometti cité par Baldessari.

Les *Commissioned paintings* n'est pas une oeuvre lourde d'un message qu'elle aurait à porter, mais bien libre de sens. Qu'elle suggère un espace, une pièce, ou bien une action, une histoire ou juste une plus large représentation d'un personnage, elle ne contraint à rien. Et malgré cette idée de (pseudo) réalisme commandé aux peintres, reste libre de sens, débarrassée d'un quelconque bagage émotionnel. Comme pour Dupieux il ne s'agit pas de faire disparaître la fluidité de l'histoire, mais de la bousculer par l'étonnement, au delà des simples métaphores devenues trop évidentes. Simplement de dénuder les gestes blottis au sein de notre réalité quotidienne, déranger nos pseudos-repères. « *Nous connaissons en gros le geste que nous faisons pour saisir un briquet ou une cuillère, mais nous ignorons à peu près tout du jeu qui se déroule réellement entre la main et le métal, à plus forte raison des changements qu'introduit dans ces gestes la fluctuation de nos diverses humeurs.* » W. Benjamin.

Benjamin compare par ailleurs le peintre au mage guérisseur et le cameraman au chirurgien, comme quoi le premier aurait une approche d'observateur respectant « *une distance naturelle entre la réalité donnée et lui même* » alors que le cameraman « *pénètre en profondeur dans la trame même du donnée* » Ces visions ne sont pas réellement comparables, et pourrais très bien être analogues, mais là où dans un cas le peintre va chercher une composition globale, le cinéaste va morceler, cadrer et cibler ; son geste est saccadé, jusqu'à établir une « *loi nouvelle* »

Ne plus avoir d'habitudes réductrices et figées, mais des habitudes à la fois stables, et variantes. C'est le nouveau barbare chez Benjamin, détruit et appauvri par une expérience de vie inédite, qui devra réapprendre et se retrouver, et pour ça, commencer par faire « *table rase* ». C'est voir autrement. Réapprendre à voir, à avoir peur comme lors de la première représentation cinématographique de l'arrivée du train en gare. Par l'étonnement. « *On se sent très vulnérable, et très bête à la fois. Le tout c'est de croire suffisamment à ce qu'on fait pour arriver à dire quelque chose. Je ne cherche pas à être drôle. Mais quand on voit quelque chose qui sort de la norme on a tendance à en rire. En réalité j'essaie de voir le monde autrement, parce que j'en ai assez de le voir comme on nous le présente. Notre environnement n'est pas fourni avec le mode d'emploi.* » Baldessari.

Ce phénomène de *Démystification* peut se matérialiser sous de nombreuses formes, mise en scène ou technique cinématographique. Il n'y a pas non plus de mode d'emploi ou de définition exacte de la démystification.

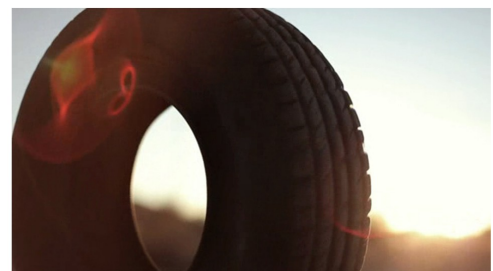
« *Ce qui compte, ce n'est pas l'image ; l'image n'est que l'accessoire du film. Ce qui compte, c'est l'âme de l'image.* » Abel Gance.

La narration comme l'image, ne doivent rien, à la vie quotidienne, elles se justifient d'elles mêmes par leur fluidité et leur composition, donc par leur agencement, où le temps et l'espace ne sont plus des obstacles mais se confondent ensemble dans un complexe de points de vues. Puisqu'il ne s'agit pas de radicalement s'opposer à ce qui est établi, mais bien de plonger dans ce qui est, comme une nécessité.

L'art, c'est tout ça aussi, le spectacle de notre spontanéité.



Aucune raison.



Un des spectateurs n'a pas mangé la dinde.

