

MICHEL FANI





Cette peinture n'est pas le problème intellectuel du langage de la peinture, de son interrogation et de son usage dans le langage mais celui du lieu où le langage manque, de l'absence de lien entre l'image et l'écriture, entre la photographie et le langage.

Cela apparaît de prime abord comme hétéroclite, des relents d'imagerie, des placards publicitaires, des photographies de presse.

Cette peinture fonctionne sur l'apparente évidence du lieu sans lien, sans rapport de l'image et de la langue.

Elle aurait commencé par l'impasse conceptuelle et intellectuelle, la difficulté de poser une équivalence possible entre l'image - en l'occurrence ici la photographie - et la langue.

Il se trouve que les deux blocs ne correspondaient pas et le fait qu'ils ne puissent pas correspondre impliquait une impasse de l'entendement, d'un rapport à la vue et à la vision qui faisait de l'image d'une part, et du bloc de texte d'autre part, deux mondes sinon parallèles du moins condamnés à rester côte à côte.

Ces deux blocs mis face à face ont fini par faire comprendre que chacun d'eux ne pouvait qu'aller de son côté, que ça ne correspondait pas.

A partir de ce moment, c'était précisément ce hiatus qui était à explorer et cette manière d'aller chacun de son côté n'impliquait pas au bout quelque allégresse morale qu'on finirait par se retrouver par exemple.

Ces peintures essayent d'explorer cette distance, en plaçant face à face l'image et la langue déclinés sous tous leurs signes, de la théorie linguistique et de l'histoire de l'art appliquée à ces moments où les signes ne sont plus signes.

Avant tout cela, penser que la photographie pouvait être invisible et la langue illisible et inversement, jusqu'au moment où l'on comprend qu'il n'y avait aucune différence dans ces différentes césures qui se révèlent en degrés progressifs.

Ce n'est pas l'idée mais l'objet, la technique, la trame qui sont les points les plus importants.

La trame est fondamentale non seulement parce qu'elle tient la plaque mais parce qu'elle est aussi le moment qui fait passer l'image au texte et ce qui fait aussi qu'on peut projeter sur la peinture le dessin et le texte.

*

Interroger pratiquement la peinture à partir des éléments qui ne seraient pas des lignes, des formes et des couleurs mais ceux de la constitution interne, de la construction de l'imagerie à partir des éléments de ce langage, ce en quoi ils se constituent en se posant.

Il est clair que toute discipline se construit aussi en réfléchissant sur elle-même et ses éléments. D'un seul coup la vraie liberté devient celle d'utiliser cette image censée vous écraser au profit de la plus grande quantité d'images.

L'on ne montre là que ce qu'on ne peut pas voir, les détails de la vie quotidienne, des scènes de rue, des publicités, cartes, plans et guides, toutes scènes et détails agrandis à la limite du possible.

Mais quelle peut-être ici la définition du possible ?

Il se révèle aussi comme ce qui constitue un monde dont, le relevé est le compte-rendu d'une vision ou l'on apparaîtrait comme le touriste de soi-même, comme d'un autre monde et de tant d'autres années.

Ils agissent tous aussi comme le relevé d'une topographie, un cadastre des signes de différentes nature mais portant, chacun à sa manière, le mystère qui tient toujours au décal et au décalage. On croit toujours que cela porte quelque chose quand il en porte tout autre, un transport d'une autre nature, et d'autres métaphores.

Ce qui est interrogé n'est pas la publicité, la scène de rue, la carte ou le guide touristique, tous devenus irréels à force d'avoir été trop agrandis et dont le détail démesuré ne garde plus de lien avec le monde entendu et vu qui nous entoure.

*

Ce qui est interrogé, c'est le visible. La manière dont il advient par la peinture, c'est-à-dire par le véhicule de l'image. C'est la manière dont il se déporte vers une autre dimension, et un autre entendement, un autre support que celui qu'il est censé véhiculer au départ.

Toute la cargaison est déchargée au profit de l'inattendu, de ce qui vibre au-delà de la peinture, à l'avant ou à l'arrière de la toile.

La gageure n'est pas de rendre invisible l'invisible mais d'agrandir jusqu'à l'effet contraire de l'entendement premier ces éléments hors de leur contexte.

En brouillant l'échelle de la représentation, en faisant pénétrer le regard au cœur du détail, l'on ravive la présence d'un monde retrouvé hors de tout réalisme en ce qu'il accompagne le regard.

Tout cela vibre au-delà de la peinture sur le support nerveux de celui qui regarde, et à l'arrière de la toile dans l'écho affadi ou mesuré du souvenir.



L'on ne montre là que ce que l'on ne veut pas voir, ces détails de scène de rue agrandis à la limite du visible là où ce qui est interrogé n'est pas la vue ou le détail mais la manière dont le visible devient peinture mais surtout la manière dont il ne peut pas se voir.

Cette théorie du détail ne le considère pas comme un signe peint, mais comme l'apparence ou le seul effet d'apparence qui ne vise finalement qu'à la fidélité du souvenir, c'est-à-dire à l'infidélité du présent.

Ces photographies de presse par leur rendu montrent aussi clairement la détérioration du réel et tentent une restitution fidèle non pas de ce qu'elles étaient à l'origine, mais l'altération du procédé de reproduction.

La méthode fonctionne suivant trois paramètres précis : l'usage du détail, les limites de l'agrandissement, et le détournement de la trame par son agrandissement.

Le procédé est aussi celui de l'impression là où l'image reste à la fois le reflet de sa projection mentale mais se rapproche aussi de sa reproduction sans support fixe.

Cette méthode c'est de réaliser combien au niveau de la représentation, de l'art et de la critique d'art, nous n'avons plus affaire au langage et à l'image mais à ce qui semble à chaque fois décaler le medium et le lien entre eux pour mieux le comprendre.

On ne parvient pas à imaginer une histoire de l'art ou de la littérature où le seul besoin de mettre un visage sur un nom suffirait à placer les particularités de chacun dans le contexte le plus général.

Où vont les images du monde et comment y repérer les détails révélateurs ? Ces détails révélateurs ensuite qui peuvent-ils intéresser et que faire de ces procédés de reproduction utilisés sans frein ?

Voir l'invisible, lire l'illisible, il suffirait tout simplement d'inverser les termes pour voir l'illisible et lire l'invisible.



Le réel n'est plus ici la projection optique de la photographie avec l'usage de la couleur comme celui d'un brouillage coloré, mais le système optique est l'objet du regard et devient le signe de son interrogation.

Il ne s'agit pas de jouer ici de variations graphiques, dont peu important les proportions et les dispositifs. A voir aussi s'il faut barrer de blanc ou de rouge pour tromper la disproportion de la pièce présentée.

Il ne s'agit pas d'une mise en page mais comme d'une toile sous préparation mentale ou il faut tout simplement voir dans quelle mesure le noir et le blanc prennent à l'impression.

Ainsi l'agrandissement d'une publicité pour un restaurant à Beyrouth à l'avenue des Français n'implique pas la récupération d'images, d'annonces, ou de publicités mais le détournement sémiologique de l'image, de ses signes et de ses composantes.

Le détournement de la publicité et de ses moyens sont plus accentués encore par la mise en scène et par cette manière d'essayer de démonter de manière plus cinglante encore le détournement du réel et de ses moyens en mettant en scène les éléments graphiques.

Ce n'est pas du collage, ou un montage mais le maillage même du réel en ses desseins, là où le réel fait relais.

C'est une ouverture à la fois génétique et géométrique de la photographie, celui où le temps de l'image remonte violemment vers la date à laquelle elle a pu être prise, auquel il faut ajouter le temps qu'elle a mis à vous arriver.

La minuscule étiquette des *Allumettes du Canon*, vignette de couleur jaune, révèle plus violemment encore la sociologie des fragments.

Publicités, affiches, calligraphies, annonces, petites annonces et enseignes rejoignent au même niveau et dans la même littéralité



les mots entendus dans la rue, les paroles écrites mais aussi les immeubles et les bâtiments publics, les photographies, les affiches et les programmes de cinéma, les programmes et les photographies d'artistes de cabaret, les photographies des journaux, revues et des quotidiens.

Les données de la mythologie quotidienne, les éléments de la vie de tous les jours, les dictionnaires de langue et les dictionnaires géographiques, les annuaires téléphoniques et professionnels, s'ajoutent aux éléments et aux signes, lieux, traces, représentations, dessins, graffitis, et jusqu'aux papiers froissés dans les poubelles.

*

Comment peindre l'invisible c'est-à-dire comment peindre le temps ? Comment voir l'invisible c'est-à-dire montrer le temps ? En montrant ces détails et traces sur le tissu latéral, les trames de l'image.

En somme l'image serait le temps.

L'exercice est périlleux par toutes les variations de différentes natures dont il peut relever.

De l'image à la métaphysique, l'histoire de la peinture coupe court comme on dit courir dans un champ à la liberté de l'interrogation sans limites de l'image.

De prime abord le pari qui n'a rien de pictural, vouloir montrer l'invisible, ne relève pas d'une ambition théologique édulcorée mais d'un rapport à l'invisible où le doux secret n'est pas celui du peintre qui voudrait égaler Poussin ou Rubens mais d'attendre la relevé des signes, comme une typographie.

L'on chercherait en vain un état mental, graphique ou visuel d'un pays qui ne se donna comme image à qui lui était le plus extérieur possible à ce qu'il pourrait concevoir de soi, c'est-à-dire le tourisme et le regard d'autrui.

Il ne s'agit pas de critiquer cette imagerie mais de la vider des oripeaux du sensible. Sachant aussi qu'il n'est de pire enfermement

de l'imaginaire que le convenu des images si l'on ne peut y mettre la distance et l'humour, et même la double distance.

Par la nécessaire illusion que le plus singulier est ce qui se partage le mieux, cette tentative de réalisation brouille les cadres et les traditions de la photographie, de la publicité, du journalisme et des arts graphiques sachant pertinemment que rien n'y est innocent, le matériel et son usage, l'usage et la diffusion.

La facilité apparente du regard n'exclut pas le moment où chacun finit par se demander ce qu'il regarde.

L'on reprend aussi les techniques les plus nouvelles pour l'usage le plus ancien et les procédés en apparence les plus utilisés ne veulent que déposer à la porte du visible cette inattendue aumône de l'invisible qui est notre lot à tous.

Il semblerait bien provocant que l'on puisse parler d'invisible pour des images, si l'on ne sait pas que, lassées d'elles-mêmes, elles veulent juste prendre la main de celui qui veut bien les regarder.

Ce n'est pas d'ironie accommodante de croire qu'elles veulent le tirer vers le passé.

Essayer de rester le plus proche de la désillusion du matériel, ne pas être gêné de montrer ses limites.

Il ne s'agit pas de rivaliser avec le mensonge, avec l'illusion, avec l'irréalité du rendu.

Ici tout est rendu dès le départ. La démarche y est aussi importante que le résultat. De toute façon il faut bien déposer sur un support matériel cette image immatérielle pour pouvoir la regarder.

Car cette image immatérielle n'existe pas visuellement avant de se retrouver sur toile ou papier. Elle est invisible jusqu'à dans les données visuelles de sa présence.

L'image immatérielle est invisible. Ce n'est pas seulement qu'elle soit invisible comme nous le disions mais aussi à la représentation. Elle va fonctionner comme une représentation de la représentation par les détails qui vont faire de la vision une composition de l'ensemble des détails.



Ces détails deviennent opératifs comme un ensemble visuel qui intègre la représentation comme une partie du processus.

18 07 2008

Manière de rendre le visible, manière de le détourner pour qu'apparaisse une autre trame.

En ajoutant d'autres éléments ou en faisant agrandir d'autres éléments encore, ou comment faire jouer plusieurs langages.

Ce qui m'intéresse dans cette peinture, c'est l'illisible et non le lisible.

C'est la possibilité de passer de la lecture de l'image et de l'image à la lecture en brouillant les codes.

Quelles seraient les limites de cela ? Ce ne peuvent être des limites strictement matérielles c'est-à-dire voir les mots se transformer en trame ou l'inverse.

Les objets visuels ne portent pas l'interrogation sur la limite de la lisibilité mais sur les modalités de l'illisibilité au-delà des signes de la typographie et du graphisme.

En modulant les données graphiques et sensibles de la lecture et de l'image, on intervient sur l'histoire des codes et la pertinence de leur ressemblance ou de leur dissemblance mais aussi sur le temps historique de l'image.

Il s'agit de placer côte à côte deux ou trois codes de représentation sans figer les lettres et les figures, les images et leur représentation.

Ce dont j'essaie de parler, ne passe pas par le vocabulaire, mais par l'absence de ce même vocabulaire, par les limites de l'illisibilité.

L'image et le vocabulaire sont inclus dans ce métabolisme puisque l'image agrandie porte sur la visibilité.





Sa lisibilité n'est plus en jeu quand le texte agrandi ne porte que sur sa lisibilité propre, c'est-à-dire, au-delà de la typographie, du graphisme, de la publicité ou du placard publicitaire, sur le message qui n'est pas invisible mais illisible s'il est trop agrandi, et qui disparaît au profit du poétique, c'est-à-dire, de cette donnée qui apparaît après le démontage technique et la mise en phase des procédés.

S'il est en principe agrandi pour le rendre plus lisible, il est agrandis, en ce cas pour le rendre complètement illisible. Mais la vérité ne tient pas à ce qui apparaît comme un simple jeu formel.

C'est le maillage émotionnel et affectif et sentimental qui n'est pas le bricolage des souvenirs et son déclenchement mais la trace conservée du bricolage.

Cela joue sur la distance physique et ses repères traditionnels ce qui fait que le plus anodin stéréotype, le placard publicitaire le moins important porte d'un seul coup l'émotion et le souvenir de l'objet mental et physique qui l'évoque. Il devient par-là l'otage de cette opération.

Ce ne sont pas l'inversion ni la symétrie mais les mots placés et déplacés en leur signification, signes clignotant de tant de choses.

Nous sommes habités par ces frontières qui ne sont pas géographiques mais sémantiques. Comment être au cœur d'un signe ?

Ces paradoxes apparents ne sont que les vérités coupables et nécessaires.

9 12 2008

Le monde invisible.

Il ne s'agit pas de rentrer dans la théologie mais du moins d'user de certains instruments de la théologie pour comprendre la photographie et la souffrance de l'image, le rapport du bloc texte et du bloc image, le passage de l'un à l'autre ne tient pas de la

souffrance de ne pas les rendre interchangeables, mais de changer de texte pour changer d'image.

Il n'y a pas de parallèle possible et d'abord au niveau le plus matériel.

Le monde est invisible sans mots mais aussi le monde est lisible sans images. Que serait un monde d'images seules ? Impossible de le vivre, de parler, d'en parler.

Que serait un monde de mots seuls et d'images.

Sans équivalents, sans passerelles de l'un à l'autre.

Il y a l'image et le réel qui ne tient pas uniquement de la représentation mais du fragment, du décalage, de la détérioration et de la révélation par l'agrandissement.

Le vrai travail reste celui du détail.

Les images, les photographies, les mots, ce réel là ce dont je veux parler, se trouve aux frontières de ces trois domaines. Arriver à en parler sans les confondre en les considérant comme des fragments du réel et des détails de la réalité. Toutefois l'image reste muette quand on veut passer de l'un à l'autre.

*

Il est une souffrance physique de l'image, souffrance littérale qu'il est impossible de montrer et d'exprimer.

Elle devient l'image même de la souffrance comme élément de ce travail.

Le livre présenterait l'une des seules possibilités où il est possible de réunifier le travail de l'écriture et celui de l'image même quand la photographie n'exclut pas par ailleurs l'usage des deux.

C'est toutefois le seul décalage par le besoin de remettre tout ça ensemble qui génère à chaque fois le lien de deux des termes ou plus.

Ces termes sont successivement : réel, image, photographie, agrandissement, détail, souffrance, douleur, peinture, écriture, livre.

2 2 2009

Le recours à l'imagerie peut-être volontaire ou forcé. Nécessaire aussi parce qu'il révèle de la part inexplorée et interdite par le regard pour la raison trop simple qu'il fallait vouloir et savoir explorer les domaines suspendus hors du temps, façonnés par le journalisme la publicité et la presse sans réaliser aussi qu'il constitueraient un domaine tout éphémère à l'usage et à la conservation.

Ce sont à la fois les voiles et les reliques du réel, voiles dans le sens de ce qui enveloppe et montre en même temps, et reliques dans le sens d'objet physique et passé dans le réel par l'usage.

Nous avons les traces et les souvenirs des personnes des lieux et des événements, ce sont aussi les seules traces distinctes et inabordées. .

Pour l'usage même, cela reste tout à fait dérisoire dans l'histoire de la peinture et des arts visuels. Mais pourquoi refuser le dérisoire et ne pas assumer cette part qui fait aussi la parité de l'ordre et du désordre des choses.

Le recours de la publicité sous toutes les formes, et même les plus courantes, les techniques d'imprimerie les plus éphémères ne viennent-ils pas à constituer une œuvre plus dense et conventionnelle à la fois? La réponse est bien entendu dans la question.

La prétendue difficulté est un faux problème par le choix artistique et par le besoin de la démarche et l'œuvre dont on découvre avec le temps qu'elle en constituent l'essentiel. L'œuvre physique, sa réalité d'objet n'en est que la trace.

L'œuvre même serait faite de cet ensemble de temps, d'idées d'émotions de sentiments et de souvenirs aussi massifs et prenants, que transparents et inexprimables.



L'ensemble de l'imagerie est en fait la seule trace possible.

Comprendre quelque chose et montrer la nature de la perception du réel, par l'ensemble des éléments qui le forment.

Contradiction toute apparente de découvrir que le réel n'est constitué que de l'ensemble de l'invisible et de l'irréel. Le décalage des formes et des expressions visuelles et classiques permet d'en rendre compte.

L'approche, la lecture du fragment par le détail, c'est bien le seul moyen de découper physiquement l'image, de sortir du convenu de son abord et de sa vision.

Le détail est bien l'un des seuls moyens d'entrer dans l'image. Un morceau d'irréalité aussi invisible ne passe pas par le fil tenu du retour du souvenir mais par sa découverte.

Le but n'est pas esthétique ou plastique, ni même intellectuel mais téléologique.

Il s'agit de mettre en scène l'ensemble des données culturelles, de faire apparaître ces décalages apparents entre l'immatériel et l'objet pour donner à voir et montrer les ressources de l'invisible au cœur du visible.

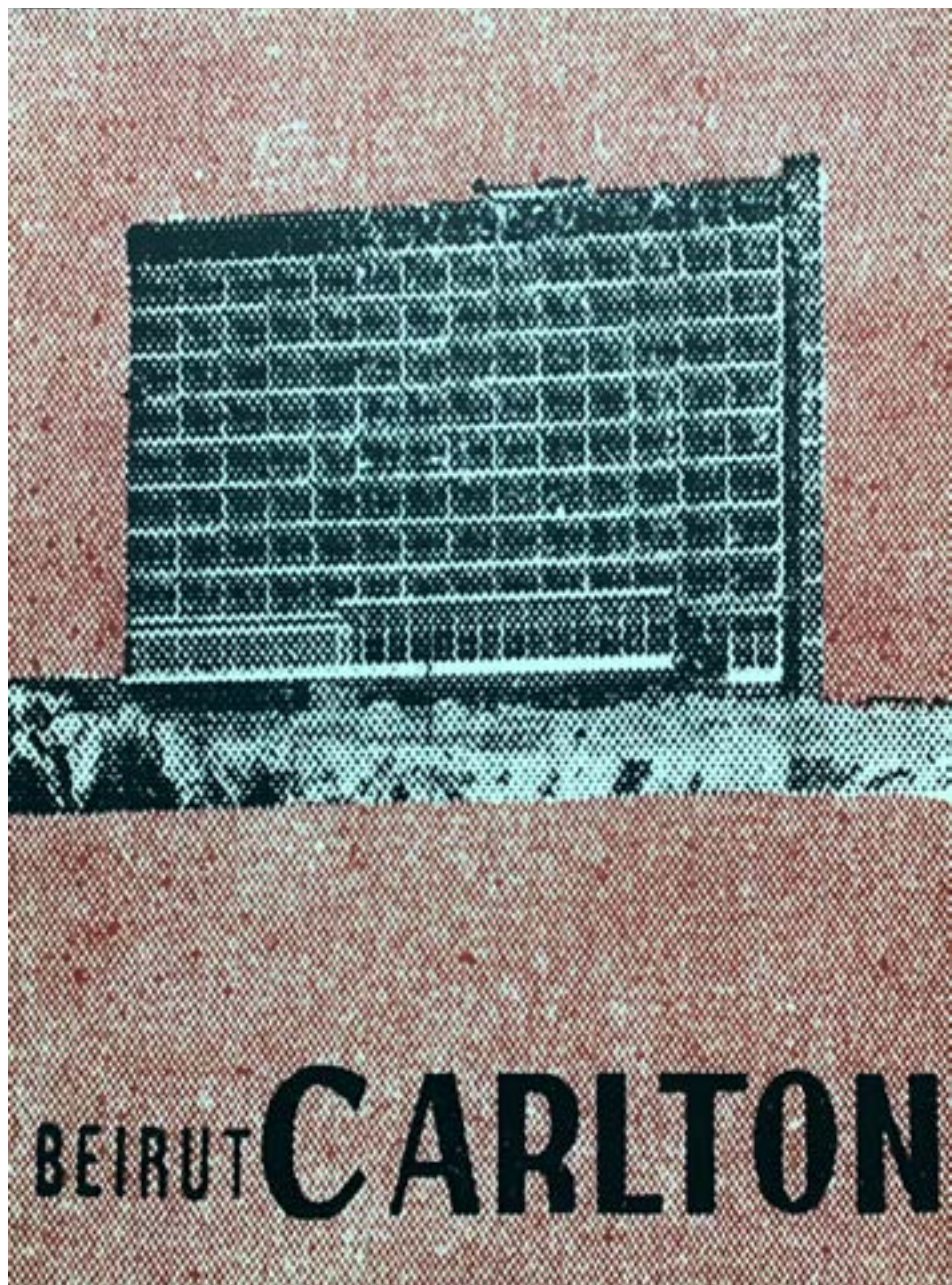
Ces formulations qui semblent très littéraires ne jouent en fait que sur les codes du sensible.

Le monde s'il relève de l'image, tient au lien tissé de l'imagerie par plusieurs procédés et techniques.

Le décalage apparaît entre deux ou plusieurs procédés techniques ou visuels, entre plusieurs systèmes de signes, de codes et le de passage de l'un à l'autre.

Le détail, le choix du détail pour dire l'ensemble, et dans quelle mesure un détail reste révélateur de l'ensemble.

L'agrandissement comme révélateur du visible, l'optique y égale la vision ?



Dans quelle mesure l'ensemble de ces images est-il significatif ?

Significatif n'est que l'ensemble des images mentales placées les unes après les autres et du résultat final qu'elles produisent.

Le problème principal, la réalité principale de l'art et de la peinture au Liban c'est bien celui du décalage historique, la naïveté imitative, la fabrication de l'imagerie personnelle à l'ombre de l'épicerie culturelle et du supermarché mondial.

Par son caractère artisanal, l'épicerie sauvait jusque-là la part de maladresse et d'humanité de ce qui n'avait pas un statut artistique mais subjectivité et désir d'art.

Or, quel que soit le paquet du désir, il restait intéressant à sauver. Toute épicerie du désir reste présente et rachetable. L'on se dit qu'il y a toujours au moins un corps derrière tout cela.

Evidemment, dans l'histoire de la peinture libanaise, semblables formules s'appliquent au mieux à Zghaib naïf et perdu et dont la seule vérité a porté la peinture libanaise.

Aouad n'a fait que porter le cliché moderne d'une thématique, allant de rues beyrouthines aux cafés et métros parisiens.

Abboud fils d'un épicier en gros, comme il le disait avec humour, avait quant à lui porté sur les fonds baptismaux l'épicerie de la couleur.

Toute l'histoire de la peinture libanaise finit par se lire comme celle des décalages culturels, ou comme la variante et la somme des facteurs visuels des lectures de l'air du temps et des jeux d'influence n'ayant de toute évidence ni la naïveté de voir ni l'explication où la seule évidence ouverte donne sur une porte inexistante.

Toute l'histoire de la peinture libanaise grouille de Petits Poucets courant dans tous les sens à la recherche d'une Blanche-Neige qui ne s'intéresse à aucun des sept nains.



Les tours de magie et la nécessaire féerie sont moins rangés aux magasins des accessoires que colportés aux petits marchés de la marchandise facile à écouler.

L'objet de tout art au Liban finit par s'escamoter de manière littérale. Il s'agit moins d'un renversement des termes que de cet irréel abrupt et un tantinet dégoûtant qui n'arrive ni à renverser les termes ni à reverser quelque prix acceptable à une vérité qui ne cesse de se dérober.

Or, si l'on essaie de renverser les termes, l'art au Liban c'est bien joli mais ne donne que l'imagerie la plus conventionnelle et fatiguée, la plus touristique et convenue qui hélas ne mérite même pas d'être placée au cœur de l'interrogation de ce qu'est la peinture.

Or la réponse est simple, la peinture c'est ce que l'on ne voit pas.

L'histoire de la peinture au Liban devient alors une histoire du Liban en peinture. L'histoire de ce que l'on ne voit pas ne peut constituer l'histoire d'un monde invisible.

On ne peut en cela que répéter les décalages et pour chaque peinture, la copie présentée se lit en un mélange d'artisanat pictural où vieille rivalité entre la peinture et la photographie qui arrive à peine à raviver les problèmes.

Ces chemins chaotiques, ces calages et décalages linguistiques, visuels, photographiques, portent-ils même sur le sens et le destin de cet art ?

Tout le commercial du monde n'arrive pas à recréer une poésie sinon celle de la nécessité du cauchemar.

Le fait le plus fascinant et moins lié à la corruption de la tyrannie de l'image qu'à la liberté de s'y retrouver, et en ce cas de ne pas s'y retrouver.

Il apparaît tellement inutile de repeindre gentillement des copies, pour assurer l'éternité des chairs.

A l'invisible nul n'est tenu mais à être trop tenu au visible, la peinture avait déjoué jusqu'aux mensonges et aux feintes d'un art qui ne serait autre choses que la convention et l'illusion d'un monde réduit à ce seul décalage de matière.

*

Quelles sont les sources et ressources de ce travail ?

Le décalage finit par détruire toute historicité et rentrer dans son propre temps, devenir le contemporain de soi-même, semble être désormais le seul pari.



