

Daniel Charles : « *c'est une politique de l'effacement.* »

John Cage : « Cela disparaît, cela s'en va. Oui. Mais à l'instant où tout s'en va, on peut dire aussi que tout est là.¹ »

DONNER À VOIR OU L'HYPERRÉALISME DU REGARD

Donner à voir, la généreuse proposition d'Éluard, aura tout au long du XX^e siècle connu un incontestable succès au point que les multiples agencements, procédés, dispositifs mis en place pour que le regard trouve à s'exercer dans les domaines les plus divers ont transformé l'esprit initial du don en une véritable injonction. À la prodigue invitation du poète a succédé une sommation sans appel où voir, regarder, scruter est devenu un mode d'appréhension dont les applications en une insistance éperdue et illusoire finissent souvent par dissoudre l'objet même de la contemplation. Notre époque est dorénavant placée sous le signe du visuel hypertrophié, de l'hyperréalisme de la vision et du panoptisme généralisé. De faculté susceptible de porter ses fruits et d'enrichir l'existence, voir est devenu un devoir auquel il est pratiquement impossible de se soustraire tant les sollicitations sont nombreuses

1. John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2002, p. 44.

et têtus les appels en tout genre. La démonstration magistrale de Michel Foucault fut et demeure un apport fondamental². Mais il semble que la fonction de surveillance qui implique toujours l'exercice appliqué et permanent du regard et qui, aujourd'hui plus que jamais, couvre et contrôle de vastes territoires, a trouvé d'autres manières d'opérer. Le pouvoir du voir n'a fait qu'étendre son hégémonie en octroyant à tous une partie de son champ, en déléguant à chacun et de manière parcellaire une pan de son autorité. Quiconque peut, dès lors, faire la démonstration de sa capacité à voir et à enregistrer les données visuelles qui affluent quotidiennement. Mais, sous le flot ininterrompu d'images, les capacités à observer, constater, discerner, identifier, repérer, discriminer s'amenuisent pour aboutir à une saisie de plus en plus policée et de plus en plus neutralisante. Il suffit d'évoquer les innombrables outils aujourd'hui disponibles liés à la perception visuelle pour comprendre comment notre monde a instrumentalisé ce sens dans la perspective d'un contrôle toujours plus efficace et plus étendu mais aussi pour constater la difficulté croissante que chacun éprouve dans la compréhension de ce qu'il perçoit. De la loupe à la caméra, de l'écran à l'enseigne, du tableau à la console, le rapport au voir a connu une véritable mutation de la perception et entraîné un changement évident dans les comportements. Le regard humain qui trouve à se prolonger dans les techniques sophistiquées de l'optique contemporaine doit tout uniment affronter le danger persistant de l'affaiblissement de son sens critique.

2. Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

L'imposante lentille que l'opérateur déplace le long de l'œuvre de Rogier Van der Weyden aux Hospices de Beaune permet de distinguer le moindre poil de la barbe du Christ, le plus petit pétale de fleur du parterre, la fine et délicate frisure de la coiffure de la Vierge, le joli détail du bouton de la tunique ou le jeu subtil des plis de cette dernière³. L'exploit de l'artiste à préciser le moindre fragment trouve dans le regard artificiellement appareillé du visiteur une manière de reconnaissance. Pour autant, l'essentiel ne réside nullement dans l'énumération de ces détails accumulés. La propension du peintre à figurer les plus petites parcelles du tout ne saurait être perçue comme une simple manifestation de sa magistrale virtuosité. C'est, au contraire, la meilleure preuve d'humilité qu'un artiste peut donner face à la grandeur incommensurable attribuée de Dieu. La transcription infiniment soignée de chaque partie de l'existant est l'attestation irréfutable de la sublimité du créateur dont il revient à l'artiste de témoigner. C'est par la *maestria* la plus aboutie que le peintre donne à voir (ou non, mais cela est sans importance) les fragments les plus infimes de la création, avec pour conséquence de dire le plus modestement possible l'infinie puissance de Dieu.

3. Cette grande loupe, montée sur vérin et pilotée par télécommande, est toujours en fonction. C'est un mécène privé qui en fit don aux Hospices en 1979. Cette propension à tout voir rappelle l'épisode (imaginaire) que Georges Perec consigne dans *Un cabinet d'amateur* : « Plusieurs dizaines de visiteurs arrivèrent avec toutes sortes de loupes, et de compte-fils (...) Le jeu favori de ces observateurs maniaques, qui revenaient chaque jour examiner systématiquement chaque centimètre carré du tableau, et qui déployaient des trésors d'ingéniosité (ou d'audacieuses acrobaties) pour tenter d'aller mieux regarder les parties supérieures de la toile ». Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Éditions Balland, 1979, p. 22.

L'utilisation intempestive de la loupe déplacée à la surface des panneaux du triptyque risque bien de produire un simple effet spectaculaire, évidemment contraire à l'esprit initial qui a présidé à la réalisation de l'œuvre. Telle tête de personnage sculptée dans les plus hautes pierres de la cathédrale Saint-Jean à Lyon, parfaitement invisible à l'œil nu, ferait bientôt son apparition sur l'écran d'une vidéo placée à bon escient. Telle autre partie de vitrail de la Sainte-Chapelle, du chœur baroque de Saint-Jean-Népomucène de Munich ou la Hofkirche de Würzburg, elle aussi inaccessible au regard direct, serait rendue visible à tous par les moyens d'une technologie toujours plus adaptée pour satisfaire l'impérieux penchant du tout voir.

La recherche du détail que Daniel Arasse a érigé en une si féconde et fructueuse méthode de travail trouve dans cette orientation nouvelle un bien mauvais débouché⁴. Elle aboutit à une simple spectacularisation d'un fait pictural ou plastique qui n'avait peut-être pas vocation à être vu et dont l'existence fragile était, en soi, porteur de sens. L'inflationniste production d'images actuelle qui dérive d'une appréhension si volontariste et si généralisée touche bien d'autres domaines que celui de l'art et a déjà trouvé dans le champ social ou géopolitique de stupéfiants moyens de son déploiement exponentiel. De nombreuses analyses ont su rendre compte de ce phénomène et mettre en évidence ses incidences sur le comportement humain. Aussi ne nous arrêtons-nous pas davantage sur lui, sauf pour rappeler que le domaine de l'art est sans doute seulement tributaire d'une quête

4. Voir Daniel Arasse, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Éditions Flammarion, 1992.

qui s'est développée à l'échelon planétaire et qui, comme les autres secteurs, s'en est trouvé profondément marqué.

Le phénomène de monstration généralisée auquel nous avons à faire, l'omniprésence de l'image visuelle qui en découle, l'autoritarisme oculaire qui régit notre vie quotidienne trouve dans certaines pratiques artistiques des réponses très diversifiées. C'est une interprétation formellement plutôt adaptée – bien que distancée et critique – que réservent les artistes de l'hyperréalisme américain ou européen au seuil des années 1970 et durant toute la décennie. John de Andrea, Ralf Goings, Duane Hanson, Malcolm Morley, Don Eddy, le français Olivier Hucleux dans une autre mesure, atteignent l'objectif du *Sharp focus realism* qui consiste en un traitement rigoureux de l'image, toute de précision et de netteté. Le réalisme de leurs images se révèle pourtant peu crédible tant le regard est piégé par la banalité de ce qui nous est montré et par les processus perturbants de mise en abîme. Les surfaces peintes par les Hyperréalistes n'admettent que des zones parfaitement équivalentes entre elles. Les fonds comme les formes sont pareillement peints. De sorte que dans cette absence de hiérarchie aucun détail n'apparaît vraiment car tout y est uniforme. Cette équivalence des différentes parties de la surface tout comme la qualité même de l'image produite rapproche la peinture hyperréaliste des propositions minimalistes bien plus que du Pop Art avec lequel, pourtant, elle partage le même champ iconographique. Il reste que le regard, même frustré par les artifices neutralisants auxquels une telle peinture a recours, trouve toujours à s'exercer et participe de cet engouement du voir si caractéristique de l'époque moderne.