

Bandes passantes

Note

Ce texte a été écrit en juin 2021 à l'invitation de Boris Rebetez. Chacun des paragraphes équivaut à un fragment, à une bande qui dispose, malgré quelques effets de résonance avec d'autres, d'une autonomie partielle. L'ensemble de ces bandes pourra peut-être permettre de composer une image kaléidoscopique des collages de Boris Rebetez rassemblés ici. Il a été demandé à Boris et à Astrid Seme, la graphiste de ce livre, d'agencer librement chacun des fragments, dans l'ordre qu'il ou elle le désire, soit dans une partie du livre dédiée à cet effet, soit sur l'ensemble du livre. Raphaël Pirene

+

L'ombre de la technologie. Le corps de l'opérateur est divisé. Son humanité est pour ainsi dire masquée. Un bras articulé, à fonction médicale ou scientifique, est pareillement divisé par le bord de l'image. À quoi sert-il ? On ne le sait : prise, manipulation, découpe, déplacement, peut-être... De quoi, on ne le sait. Peu importe. Une ombre variable se répète deux fois dans les parties basses de l'image. La direction de l'ombre est similaire. L'ombre ne vient pas de là, mais semble émaner, de par la composition de l'image, de ce bras. Ne serait-il pas dans la nature même du collage que d'être supportée par l'ombre d'une technique impliquant des opérations qui relèveraient tant de l'ordre de la prise, de la manipulation, de la découpe que du déplacement ? Mais aussi mettre en place dans l'image l'histoire de ses propres procédés : l'image serait garante de sa propre archéologie. Déjà, l'outil avait été laissé comme trace dans différents collages, comme indice d'une forme d'"ingénierie" qui préside aux gestes¹.

+

Nature versus culture ? Un thème semble récurrent : les collages mettent en place une sorte de régime de stratification variable entre la naturalité et l'artificialité d'environnements, d'espaces ou de paysages : un ciel dégagé où se détache la pointe d'un clocher et des hommes qui traversent un paysage enneigé et y laissent leur traces ; l'écorce d'un arbre et la réverbération à la surface de l'eau d'un habitat construit ; une route abîmée et un paysage de collines dégagé ; une vue avec des herbes hautes, un alignement de pierres (des mégalithes ?) dans un environnement naturel ; et le miroitement spéculaire de colonnes dans un bassin d'eau, etc. C'est tout une variation dans les régimes de la naturalité et de l'artificialité des environnements qui s'étage ou se stratifie ici. Une variation qui semble également toucher la question de l'habitabilité. Il semble n'y avoir pas d'habitat parfaitement naturel ou parfaitement construit. Question d'équilibre ou de rapport.

+

Des bandes, des bandes, des bandes. La plupart des images sont composées de bandes qui conservent une forme d'horizontalité. Deux bandes, par moment, le plus souvent trois, quelquefois quatre. J'aurais dû écrire : des bandes, des bandes, des bandes, des bandes. Il y a tout un système variable de rythmes. Un rythme de deux, binaire, où la tension s'opère dans une sorte de renvoi continu d'une partie à l'autre. L'image comme antagonisme ou « agonisme »². Un rythme de trois est récurrent : celui de la logique dialectique où, de la confrontation des termes (l'ordre importe peu, il y a une sorte de régime égalitaire dans la composition de l'image), un troisième élément émerge, souvent vecteur de complexité et d'épaisseur, de profondeur. Puis aussi la passe de quatre : où s'insinue un élément mineur (quelquefois de peu de

surface ou d'étendue mais non pas de peu d'importance), qui ajoute de la complexité à la complexité et perturbe la cohérence du plan de l'image composée dans un rythme de trois. Et puis, c'est la puissance de l'élément mineur que de faire levier dans la dialectique de l'image (son rythme de trois).

+

Variables. La découpe est souvent affaire d'un geste, et plus souvent encore d'un rapport entre geste et l'outil, plus une multiplicité d'autres variables, dont, j'imagine : l'épaisseur et la densité du papier, le type d'outil (paire de ciseaux, cutter, et le nombre quasiment infini de modèles, de formes, de tailles, de propriétés de coupe), la surface générale de la feuille, la manière dont le corps se tient, la vitesse du geste et l'énergie du mouvement de la main, l'humidité relative de l'air ambiant, la luminosité qui guide le regard, un travail réalisé sur table ou bien de manière aérienne (la feuille tenue d'une main tandis que l'autre découpe l'image, par exemple), etc. Les bandes ne sont jamais droites. D'une certaine façon, elles ondulent. Et l'ondulation est, entre autres, le signe du rapport dynamique singulier qui s'établit entre toutes ces variables. (Cette rencontre de variables, c'est la « vie » même des différentes parties du collage, leur évènement). Les bandes ondulent et se découpent le plus souvent de manière nette sur le support : les courbes disposent d'une amplitude, d'une inflexion plus ou moins accentuée. Si l'on veut, les bandes forment des vagues ou des portions d'espaces dynamiques qui disposent de leur propre régime de respiration, d'interpénétration, d'articulation.

+

Qu'est-ce qu'une bande ? De manière générale un morceau de tissu ou de papier plus étroit que large, plus long que court. La bande sert à couvrir, serrer, border, protéger, orner. Une bande, c'est un rapport d'étendue plus une fonction. Le terme induit souvent un rapport dynamique. Comme au cinéma, c'est la pellicule en cours de montage qui appelle par extension que l'on parle de bande-son, de bande-dialogue. Un même rapport dynamique bande-image s'établit dans la bande dessinée, où une succession de cases dans une bande relate une ou un ensemble d'actions ; ou encore dans le langage informatique, où la bande recueille des informations par la distribution de « spots » ou de « taches » aimantées (selon un système que l'on pouvait déjà rencontrer dans les bandes, rubans ou cartes perforées, la performance recueillant l'information)³. Outre le fait d'être une surface, une bande retient donc toujours quelque chose (de l'information), et cette bande implique souvent un mécanisme (ou une technique machinique) qui induit son mouvement. Un des propres de la bande : sa dynamique.

+

Chaque bande est ici le signe d'une information. Or cette information n'a aucune valeur pour elle-même. Elle ne la déploie que dans son agencement (ou sa « composition » pour employer un terme plus convenu) dans l'image avec d'autres bandes. En d'autres termes, son sens est tributaire 1. d'une rencontre et 2. d'un principe de cohabitation avec ces autres bandes d'images. C'est cette cohabitation qui donne sens à la bande. Le terme intègre déjà cette relation de l'un au multiple : comme on dit, on est en bande. Il s'agit de faire avec ces autres bandes, dans la bande⁴.

+

Arrachement. Quelques morceaux d'images sont arrachés. C'est rare. Souvent c'est un élément mineur⁵. Par exemple : une partie d'une image est arrachée dans la continuité d'une découpe où l'on voit un magasin de vêtements à l'intérieur duquel

des pièces de vêtement s'ordonnant de manière normée (selon la taille, la couleur, le modèle). L'arrachement semble agir comme une interférence dans l'appareillage des normes, et dispose d'une capacité d'infiltration dans la partie basse de l'image. Dans un autre collage, l'image d'un homme à la peau bronzée, étendu sur ce qui semble être un ponton de bateau, est arrachée. On voit apparaître une personne jouant au golf et, au-dessus, une montre sertie de pierres précieuses de la marque Dior. À nouveau : l'arrachement comme interférence dans l'agencement des normes supportées dans les bandes. L'interférence n'est jamais que du bruit dans le signe de l'image.

+

Fonction critique. La fonction critique serait l'un des propres du collage, au sens qu'a pu lui conférer Walter Benjamin au départ de la notion grecque « krisis » qu'il faisait dériver dans le sens d'un exercice de discernement autant que de séparation. La crise est surtout une affaire d'ouverture et de regard, comme on ouvre un fruit en deux et on regarde ces deux parties en apparence égales. La critique est ici variable : elle peut être ténue, douce, amère, mélancolique, cynique : un éventail de « crises » possibles. Par moments, elle semble plus apparente (ou correspondre à l'usage plus fréquent que l'on fait du terme). À certains endroits, la ligne d'horizon, l'arrière ou l'avant-plan se font plus franchement catastrophiques. Nous vivons un monde en crise : violence des systèmes et de certains paradigmes (culturels, politiques, économiques), cohabitation de valeurs antagonistes ou contradictoires. Par moment la neige est au repos. À d'autres, elle déferle et arrache les arbres à son passage.

+

Des plans horizontaux qui s'étagent et qui découpent différentes lignes d'horizon. Il y a un effet « zip » inversé⁶ : le sens des bandes n'est pas vertical mais horizontal, et la distribution que l'effet présuppose n'est pas de l'ordre d'une division latérale de l'image (avec un centre, une partie gauche et une partie droite), mais de l'ordre de la profondeur de l'image. Le haut, le milieu et le bas présupposeraient un avant, un milieu et un arrière-plan, une distribution entre ce qui est plus proche et ce qui est plus lointain. Mais cette répartition ne tient pas toujours, à tout le moins le plus souvent, sa promesse. La profondeur est inversée, souvent mélangée, intriquée. La rencontre produit une indécision du plan et de ses rapports de profondeur.

+

Inventaire. Un nombre conséquent de poses et de gestes, des êtres et des choses (des étants ou des agents, dirait-on), caractérisent les images. Il n'y a pas que les poses et gestes des individus humains. Les choses, objets, bâtiments, paysages peuvent eux aussi être debout, assis, couchés, prendre des poses construites, artificielles, naturelles, culturelles, socialisées ou bien encore produire des gestes de travail, de divertissement, de loisir. On retrouve également une variation dans la manière dont objets ou choses instruisent des espaces, dans la manière dont des pierres, plantes, tables, chaises, etc., les qualifient. On retrouve aussi une variation dans les espaces eux-mêmes (des différences de paysages, des différences de zones urbaines, des différences d'entités architecturales, etc.). C'est un inventaire d'espaces, de choses et d'objets situés, disposant de leurs propres propriétés de poses ou de gestes, d'être en situation.

+

Quelle méthode pour construire l'image ? Les méthodes ne sont pas infinies mais elles ne sont pas uniques non plus. Il y a celle (qui semble majoritaire) de

l'empilement : les bandes d'images se superposent les unes sur les autres pour ainsi dire. Cette méthode ou technique donne l'apparence générale d'une image stratifiée. Il y a aussi la méthode, moins fréquente mais pas inexistante, de l'emboîtement : une bande dispose par exemple d'une excroissance, et il s'agit de la faire s'emboîter ou s'articuler avec une autre portion d'image, comme si elle venait « crocheter » cette seconde image. De manière plus générale également, il y a comme une sorte de travail de glissement des images : les bandes découpées glissent dans les mains de l'opérateur sur la surface d'une feuille de papier (du haut vers le bas, de la gauche vers la droite, de manière horizontale, verticale ou diagonale, et certainement tout cela en même temps), jusqu'à déterminer un rapport possible.

+

Au bord des bandes. Le « principe de réalité » des collages se situerait au bord des bandes, à leur lisière. C'est leur découpe qui détermine leur point de contact, leur agencement avec les autres portions d'images. C'est le bord de la bande qui déterminera sa manière d'être avec une autre. Si telle bande avait disposé d'une autre valeur d'étendue, d'inflexion ou d'ondulation, elle se tiendrait de manière radicalement différente avec les autres bandes avec qui elle cohabitera.

+

Et si la réalité était telle qu'on nous la montrait ? Prendre la proposition donnée à voir au pied de la lettre : « What you see is what you see ». Je présuppose que ces images sont une représentation de ce que nous voyons. À réalité stratifiée et complexe, représentation stratifiée et complexe. Le collage devient une sorte d'instrument de décodage, d'encodage et de ré-encodage de la complexité de la réalité. Il semble que ce soit un travail continu : à mesure que la réalité et les signes se déplacent, produisent de nouvelles combinaisons et agencements, se relance la possibilité d'un collage comme moyen, sinon de capture, à tout le moins de captation de cette réalité stratifiée.

+

Image divisée. Il y a une sorte de feedback perpétuel qui se joue entre le sujet et l'objet perçu par l'intermédiaire de l'image. La représentation présuppose un sujet percevant. Le système perspectiviste de la Renaissance et la représentation qui en découle agit comme une sorte de « filet » qui permet de maintenir une forme d'intégrité tant au sujet percevant qu'à l'objet perçu. Le mouvement va de S à O par l'intermédiaire de I. L'histoire s'écrit certainement toujours de manière trop rapide et linéaire, Peter Burke a par exemple bien souligné que ce fantasme d'une intégrité corrélée à la Renaissance de la chaîne S-O-I était elle-même déterminée par des principes d'hybridité et de multiterritorialité⁷. Le système perspectiviste fait « filet » en effet, pour ramener ce qu'Alberti dénommait ces *membra disjecta* dans le corps de l'*historia* par la technique de la composition (soit littéralement rassembler ces positions-lieux-espaces différents). Depuis Georges Braque et Pablo Picasso, puis Kurt Schwitters, Joseph Cornell et Robert Rauschenberg, les principes de collage et/ou d'assemblage n'auraient-ils pas matérialisé et rendu visible cette faille de l'intégrité corrélée de la chaîne S-O-I ? À image divisée, sujet divisé. C'est là l'un des tropes de la modernité.

+

Des images hétérogènes. Hétérogénéité de temps et d'espaces, c'est certain. Mais on décèle aussi, dans bon nombre, sinon dans la plupart des collages, des hétérogénéités sociales, culturelles, urbaines, périurbaines, naturelles. Tout ceci se confronte et se mélange. Par exemple dans l'un, une hétérogénéité d'espaces du

commun ou, plus précisément, des espaces qui intègrent des possibilités d'être ensemble : on retrouve un lieu de culte vide pourvu d'un autel, une table dans un jardin qui semble avoir tout juste été abandonnée, un bain à bulles où deux couples se prélassent de manière artificielle. Tout cela nous renvoie à une lecture « culturelle » et « construite » du principe du commun. De même qu'il n'y a pas de collage sans principes (ou sans agencement de variables), de même il n'y pas de commun sans situation construite qui détermine les conditions d'être ensemble. Plusieurs collages peuvent être interprétés dans cette perspective. C'est le cas par exemple de la confrontation de deux plans dans l'image : des enfants sont réunis autour d'un feu de camp dans un espace naturel extérieur, et, une gare moderniste faite d'acier et de verre de laquelle sort un train dans la pénombre de la nuit. À nouveau, les conditions d'être ensemble sont déterminées par une situation construite. Mais encore, que nous dit la confrontation de cette situation à cette autre situation ?

+

L'image comme communauté de classes ou lutte des classes. Les images exposent ou étagent des environnements sociaux, historiques, stylistiques, culturels qui disposent de propriétés d'appariements (sociales, historiques, stylistiques, culturelles) plus ou moins variables. Tel environnement s'appariera avec plus ou moins de commodité avec un autre environnement (par une apparente communauté de valeurs). Cependant que dans un autre, la relation s'apparentera davantage à de la tension, de l'écart, de la distance, voire de la répulsion (par une apparente non-communauté de valeurs). Parler en ces termes revient à recourir au langage de l'apparence et de la généralité, alors même que c'est cet agencement spécifique de valeurs qu'il conviendrait au contraire de regarder : soit, ce qui se passe entre ces différentes bandes d'images.

+

Théorie du choc et de la distraction. Comme Walter Benjamin l'a montré à la suite de sa lecture attentive de Charles Baudelaire, la modernité a soumis la subjectivité au principe du choc et de la fragmentation qui en découle, en raison de l'industrialisation et de la technologisation du réel qui s'est développée et infiltrée dans les espaces urbains tout au long du XIXe siècle. La distraction devient alors l'un des modes d'être au monde (et une stratégie de survie). Face à cette réalité fragmentée, la subjectivité se ressaisit de manière distraite des portions de celle-ci disposant de surfaces, d'aspérités, d'intensités, de vitesses, d'épaisseurs variables. Le principe du fragment devient un analogon sémiotique et visuel de cette implosion du réel qui fait choc : manière à la fois de représenter et de se ressaisir de la multiplicité divergente des stimuli auxquels nous soumet le réel. Le monde est plurifocal, le collage devient un moyen de ré-habiter ce monde fragmenté, de métaboliser ces percepts distraits afin de leur donner une forme de « cohérence » partielle et temporaire.

+

Stratification et cohabitation : nature, culture ; modernité, tradition ; minéral, végétal, bâti ; gazeux, liquide, solide ; sensualité, érotisme ; populaire, vernaculaire, spectaculaire ; technique, ingénierie, savoirs populaires ; paysage construit, architecture urbaine, architecture péri-urbaine ; habitabilité, non-habitabilité ; pauvreté, richesse ; brut, travaillé ; gestes apprêtés, gestes artificiels, gestes posés ; etc. La liste pourrait être poursuivie.

+

Au début des années 1910, Pablo Picasso montre un des outils de la technique du collage : l'épingle. Rosalind Krauss écrira plus tard au sujet de ces collages qu'ils

pouvaient trouver à s'illustrer par la théorie de la sociabilité de Georg Simmel telle qu'elle est exposée dans un essai de 1910, soit au moment même où Braque et Picasso s'ingéniaient à développer, dans une conversation étroite, les papiers collés⁸. L'historienne de l'art américaine voit dans les papiers collés une forme d'opération dynamique où des signes sont mis en conversation les uns avec les autres, la conversation étant pour Simmel « la forme la plus pure et la plus sublimée de mise en commun parmi tous les phénomènes sociologiques »⁹. Dans une conversation, chacun des intervenants contribue au groupe social tout en n'imposant pas sa présence individuelle à celui-ci : les signes qui circulent sont supportés de manière spectrale par la « lumière et l'ombre d'une vie interne ». Il y a une sorte de perspective idéaliste dans la conception simmelienne de la conversation envisagée comme forme sublimée du social. Mais il est intéressant de voir comment Krauss articule le collage à une dynamique de mise en circulation/conversation des signes qui présuppose son décollement partiel (ou spectral) vis-à-vis du sujet qui les porte. Le collage présuppose ce détachement d'avec l'origine. D'où proviennent ces images partielles ? Nul spectateur ne peut *a priori* le savoir. À tout le moins, on ne peut prétendre leur assigner qu'une origine générique : celle des magazines populaires. Et à peine l'image a-t-elle été imprimée qu'elle s'est trouvée mise en mouvement dans les circuits de diffusion/consommation et s'est trouvée aussitôt déjà passée. D'où proviennent-elles spécifiquement ? L'information est passée sous silence, il ne reste que l'ombre et la lumière d'une origine commune.

+

Continuer. Certains font des croquis, d'autres font des collages. Technique et moyens à peu de frais : reprise, recyclage et transformation de ce qui est déjà là. Des parties d'images réapparaissent à d'autres endroits, indice par-là de la mobilité des signes, des images, d'une reprise possible. Continuer pour capter le réel.

+

Fiction et exotisme sont deux catégories qui peuvent caractériser certaines des images composées, deux catégories qui bordent de part et d'autre celle du réalisme. On passerait de la réalité à la fiction d'un côté, de la réalité à l'exotisme de l'autre. Dans un intérieur bourgeois où des magazines sont disposés sur un tapis à poils longs, bordés par deux verres (plan large), une femme semble prendre une bouteille (gros-plan) tandis que deux chaises, de style moderne, sont prêtes à accueillir une rencontre. Rapidement, on a glissé du plan d'une réalité possible à une dimension fictionnelle où d'autres registres d'actions sont susceptibles de s'articuler. Des morceaux de réalité étrangers l'un à l'autre sont mis en rapport : vue de jardin élaboré, lit creusé d'une rivière et mer ; mer mouvementée au pied d'une falaise, grille avec éclairage artificiel ; dalles de pierre dans un jardin, mur d'un vestige archéologique, piscine abandonnée, etc. C'est ici un principe exotique qui s'active, au sens que Victor Segalen a pu lui donner : l'altérité dans la multitude est rendue visible ; les plans d'image peuvent être dits « exotiques » les uns par rapport aux autres¹⁰.

+

Le collage fonctionne comme médium ou, littéralement, comme milieu : plan de rencontre de portions d'espaces et de temps différents, de logiques et de systèmes d'information différents. Même basé sur des techniques analogiques (dans la fabrication de l'image « première ») ou sur des techniques en apparence archaïques ou rudimentaires (couper cette image première au moyen d'une paire de ciseaux ou d'un cutter), le collage, en tant que production de milieux, de plans de rencontre, de

plateaux de cohabitation de régimes de signes différents, toucherait toujours à certains modes opératoires propres aux médias et aux technologies qui nous environnent.

+

Attention. Les signes circulent dans des espaces culturels, urbains, médiatiques : plateaux de télévision, scènes de spectacle, rues et parkings automobiles, etc. ; soit autant de lieux de circulation des signes, tels des plateformes ou plateaux où s'organisent des déplacements et des gestes : la voiture se déplace sur un parking tracé de lignes blanches, un piéton passe le passage qui lui est destiné au feu vert, un présentateur évolue sur une scène où ses déplacements et prises de parole répondent à des codes. Codification de la réalité, plus particulièrement codification des flux, des actions, des rythmes et des déplacements possibles. Le collage nous rend attentif¹¹ à la « polysémie » qui « gouverne » le réel ; il assemble des rythmes différents. Il transforme la polysémie en polyrythmie.

+

Le tiers-espace. Dans un entretien accordé à Jonathan Rutherford, Homi K. Bhabha déclare : « Mais, selon moi, si l'hybridité est importante, ce n'est pas qu'elle permettrait de retrouver deux moments originels à partir desquels un troisième moment émergerait ; l'hybridité est plutôt pour moi le "tiers-espace" qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun. »¹²

¹ Il est fait référence ici à l'épingle, l'outil employé par Picasso dans la réalisation de différents de ses papiers collés, dont certains sont conservés au Musée Picasso à Paris.

² Notion entendue au sens que lui donnait Michel Foucault dans « Le Sujet et le pouvoir » (1982) et telle qu'elle fut ensuite reprise par Chantal Mouffe dans différents de ses écrits.

³ Voir la définition du terme de « bande » que l'on retrouve auprès du portail lexicographique CNRTL.

⁴ Quand j'écris ces mots, c'est notamment suite à la lecture d'Yves Citton, *Faire avec. Conflits, coalitions, contagions*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2021.

⁵ Au sens que Gilles Deleuze a pu donner à ce terme.

⁶ Le terme « zip » fait bien entendu référence aux *zips* des peintures de l'artiste américain Barnett Newman.

⁷ Peter Burke, *Hybrid Renaissance : Culture, Language, Architecture*, Budapest, Central University Press, 2016.

⁸ Rosalind Krauss, « The Circulation of the Sign », dans *The Picasso Papers*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998, pp. 63 et suivantes.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Genève, Droz, 2021.

¹¹ Sur la question de l'attention, voir Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

¹² Homi K. Bhabha et Jonathan Rutherford, « Le tiers-espace », *Multitudes*, 2006/3 (n° 26), pp. 95-107 <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-95.html>