

ECONOMIES DU REFERENT 1. FORME FOSSILE. SUR *ALGONQUIN PARK, EARLY MARCH* (MARK LEWIS, 2002)

Barbara Le Maître, Université de Paris III/CRECI

Le référent dans l'ordre de l'empreinte

Il faut à l'évidence, pour situer le problème auquel ce texte souhaite s'attacher, commencer par revenir sur quelques lignes parmi les plus célèbres de Roland Barthes, qui écrivait ceci à propos du photographique:

Il me fallait d'abord bien concevoir [...] en quoi le Référent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle "référent photographique", non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des "chimères". Au contraire de ces imitations, dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là¹.

La définition de Barthes s'étend jusqu'au cinéma, pour autant qu'il procède de la reproduction photographique des apparences, puisqu'il faut bien, là aussi, que des choses nécessairement réelles se soient trouvées devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de film. À cela, on doit toutefois ajouter que, sur le versant de ses fictions, le film plonge ces êtres et choses "nécessairement réels" dans le bain d'une diégèse; le référent profilmique est alors recouvert d'une seconde peau d'ordre diégétique, absolument constitutive dudit référent puisqu'elle contribue à en façonnner la réalité – en somme, dans un tel cinéma, c'est strictement dans cet état diégétisé, ou semi-diégétisé, que le référent "a été".

Cette distinction entre référent profilmique et référent diégétique et, davantage encore, l'idée que le référent consiste en un agencement entre chose réelle et imaginaire adhérent à la chose réelle, tout cela a permis de retailler la définition barthésienne à la mesure du cinéma. J'ai le sentiment qu'il est aujourd'hui nécessaire de prolonger cette réflexion, c'est-à-dire de reprendre ou de rouvrir le problème du référent à partir de ce que le cinéma a fait surgir, en l'occurrence l'idée que le référent est toujours cousu d'imaginaire, le film de fiction ne constituant, à cet égard, que le symptôme le plus visible d'un problème autrement étendu, et la diégèse, une forme particulière de l'imaginaire référentiel.

En rapportant le référent des images façonnées selon le principe de l'empreinte lumineuse à l'essentielle réalité des choses, la définition forgée par Barthes fait du référent un élément, non seulement extérieur, mais aussi préalable à l'image, une sorte de "déjà là" installé dans l'ordre du

sensible et ne demandant qu'à être perçu, puis enregistré. Il me semble que cette primauté peut également être discutée et, dans cette optique, je poserai la question suivante: dans quelle mesure le référent du photographique (au sens large) doit-il être limité à cette sorte de condition *a priori* de l'image? Car ce qui existe face à l'image n'est pas, ou du moins pas encore le référent de l'image, juste du réel disponible pour d'éventuelles images à venir... Dès lors, ne peut-on imaginer que le référent s'institue fondamentalement par (et dans) l'image, et quand bien même sur la base d'une reproduction automatique du réel?

Je reformule mes propositions: il s'agit, d'une part, d'essayer de repenser le référent des empreintes lumineuses dans la perspective d'un agencement entre chose réelle et imaginaire adhérent à la chose réelle; d'autre part, il s'agit de supposer que ce référent ne se tient pas simplement devant l'image mais s'institue encore de son fait, selon un mode qui a sans doute moins à voir avec la reproduction exacte qu'avec l'incarnation ou la réincarnation progressive.

Décalage entre part de l'empreinte et institution du référent dans l'image

Peut-être serait-il judicieux, avant que de poursuivre, de relater l'expérience esthétique sans laquelle aucune de ces questions n'aurait trouvé à se poser, à tout le moins de façon aussi aiguë. Dans le cadre de la première édition de ces rencontres autour du "Cinéma et de l'Art contemporain", l'artiste canadien Mark Lewis est venu présenter quelques-uns de ses films, qu'il a commentés – je rapporte ses propos de mémoire – en mettant l'accent sur son désir de dépeindre la vie de tous les jours («depicting everyday life»), au moyen d'un privilège accordé au registre de l'apparition («what appears»), plutôt qu'à celui des péripéties («what happens»). J'avais déjà eu l'occasion de voir certains de ces films dans le cadre d'une exposition à Paris, et éprouvé un trouble particulier face à *Algonquin Park, Early March* (2002). En revoyant ce film l'an dernier, j'ai éprouvé le même trouble, à ceci près que j'ai commencé à en entrevoir l'origine...

Il se trouve que, devant cette simple étendue blanche lentement instituée en paysage enneigé, je n'ai d'abord pas vu la «chose nécessairement réelle» dont parle Roland Barthes, soit le parc Algonquin. Je ne l'ai pas vue parce que, en premier lieu, l'ouverture du film ne permet pas de reconnaître, dans la surface uniformément blanche de l'image, ce que nous qualifions d'ordinaire de parc enneigé: à ce stade, il pourrait aussi bien s'agir d'un ciel hivernal. En second lieu, sur la base de cette indétermination quant à ce qui avait bien pu se trouver devant l'objectif en ce mois de mars 2002, quelque chose comme un imaginaire pictural s'est peu à peu imposé à ma perception, *en lieu et place de cette chose non reconnaissable quoique nécessairement réelle*; pour être plus précise, un ensemble de paysages pareillement enneigés, forgés au sein d'une tradition picturale dont Hendrick Avercamp³ est, au tout début du XVII^{ème} siècle, la figure exemplaire, aura ici précédé de peu, puis accompagné, et finalement compliqué la saisie du supposé référent de l'image.

Sans doute, face au visible équivoque proposé par le film au moment où il commence, j'avais halluciné quelque supplément de figuration, profité de la page blanche déployée en ouverture pour y inscrire le souvenir de tableaux qui m'avaient infiniment touchée. Mais sans doute aussi, l'image épurée avait-elle constitué un matériau privilégié pour objectiver la réminiscence des paysages d'Avercamp et, au-delà, rendre autrement sensible ce monde gelé, le déséquilibre dansant de ses patineurs éparpillés, l'indiscernabilité de ces horizons où la couleur confond le ciel et la terre, ciel et terre mêlés et lacérés ensemble par la silhouette tranchante d'arbres dépouillés. Belle expérience esthétique, que rien n'autorise toutefois à rabattre sur un quelconque problème

de référent de l'image, pour autant que l'imaginaire référentiel soit un peu plus qu'un simple songe du spectateur. En substance, pour évoquer un problème de référent, ou mieux d'imaginaire adhérent au référent, il faudrait que cette "sensation Avercamp" soit autre chose qu'un rêve solitaire effectué debout, devant l'image.

Je précise que ce qui est en jeu dans cette "sensation Avercamp" n'est pas tel ou tel tableau réalisé par lui, mais une sorte de synthèse virtuelle de son œuvre – Hendrick Avercamp n'a guère peint autre chose que des *Paysages d'hiver* et des patineurs glissant sur des surfaces gelées –, synthèse possiblement augmentée d'autres vues enneigées, exécutées un peu avant ou un peu après mais dans des régions voisines, et par exemple les *Chasseurs dans la neige* peints par Pieter Bruegel en 1565. Ce dernier exemple n'est pas innocent: car en évoquant à présent le tableau de Bruegel, je me fais l'écho de la plupart des commentateurs du film de Lewis, tous sensibles à cette présence de l'hiver pictural dans l'hiver filmique, que cette présence soit rapportée à une source d'inspiration⁴, ou à un geste d'allusion⁵. Pour lors, ce qui m'importe n'est pas de trancher entre Bruegel et Avercamp, pas plus qu'entre inspiration, allusion, citation, ou même survivance, mais plutôt de pointer la prégnance de cette peinture à la fois matériellement absente et imaginairement souveraine.

En fin de compte, "sensation Avercamp" serait une manière de qualifier cet imaginaire qui investit et enrobe la chose nécessairement réelle en sorte que, un peu comme la diégèse recouvre d'un vernis plus ou moins translucide la réalité sur le dos de laquelle elle se dresse, le parc Algonquin est ici revêtu d'une légère couche de fiction picturale. Encore faut-il ajouter que celle-ci n'est pas constante, non seulement parce qu'elle n'affleure que dans certaines zones de l'espace perpétuellement recadré par Mark Lewis – ainsi, trop dense ou trop compacte, la masse formée par les sapins en avant-plan n'offre guère de prise à l'imaginaire pictural –, mais aussi parce qu'elle s'institue lentement (mon sentiment est qu'elle couve pendant presque quatre minutes, pour n'éclorer que durant les quinze dernières secondes du film). Pour essayer de mieux localiser la prégnance d'Avercamp & Cie, et à la suite des commentateurs mentionnés au précédent, je dirais qu'elle procède d'abord de ce petit rectangle de surface gelée qui jouxte le bord droit du cadre, un petit rectangle en bord droit qui figure sans ambiguïté dans les *Chasseurs dans la neige* de Bruegel et, de manière tout aussi remarquable quoique plus discrète, dans l'un des *Paysages d'hiver* d'Avercamp exposé à la National Gallery de Londres. Avec la patinoire, à propos de laquelle le cinéaste indique qu'elle a été mise en scène pour les besoins du film⁶, s'actualise l'espèce de danse des silhouettes qui évoluent sur la glace – peuple de fourmis cantonné au rectangle gelé chez Bruegel comme chez Lewis, quand Avercamp fait varier la taille des patineurs ainsi que leur distribution dans l'espace. Enfin, la "sensation Avercamp" tient également à la disparition de la ligne d'horizon, annulée par un chromatisme qui ramène le ciel et la terre à un même fond et, par là, réaffirme cette surface sur laquelle la profondeur construit sonurre (je souligne, au passage, qu'une telle affirmation de la surface est quasiment systématique dans la peinture d'Avercamp).

J'ajoute encore ceci que, dans le temps même où nous regardions ensemble son film, l'an dernier, la revue *Afterall* publiait un texte de Mark Lewis dans lequel il déclare, et curieusement sans jamais évoquer *Algonquin Park*:

Il y a une émotion indiscutable des vues hivernales. Splendides paysages dénudés recouverts de neige et de glace, dont les couleurs vives deviennent autant de signes de vie bondissant sur un fond vide et blanc. Un étrange staccato submerge les vues hivernales, qui ramène tout à la surface de l'image comme s'il s'agissait d'irrégularités de la surface du monde. Pour moi, un paysage d'hiver peint au XV^e ou au début du XVI^e siècle semble parfois contenir

les signes précurseurs du mouvement cinématographique à venir, si plein de vie du fait de la suggestion de mouvements et d'activités inhabituels autant qu'inattendus [...]. Comment ne pas être ému aussitôt que l'on passe quelques minutes face à l'exquis tableau circulaire d'Hendrick Avercamp, intitulé Scène d'hiver avec patineurs près d'un château (date approximative 1608), à la National Gallery de Londres? Un château imaginaire se dresse à côté d'une surface de glace récemment apparue. Des ombres sont projetées sur la surface réfléchissante alors que de minuscules villageois explorent un vaste royaume public tout neuf [...]. Des bateaux sont pris dans la glace et, partout, des gens patinent et jouent. Il y a de la joie pure dans ce tableau. Vous pouvez l'éprouver et elle vous envahit. Vous voulez être là-bas. Vous voulez prendre part à cette liberté et à cette embardée hors de la vie quotidienne engendrée par le climat, et dont cette peinture rend compte avec tant de beauté et d'excitation⁷.

J'ai tenté jusqu'à présent de mettre l'accent sur la dimension hybride du référent d'*Algonquin Park, Early March*, en tant qu'il participe d'un agencement entre chose réelle et imaginaire pictural adhérent à celle-ci, la patinoire formant l'un des points où cette adhérence se cristallise puisque, en elle, motif pictural et chose réelle coïncident de manière exemplaire. De toute évidence, il s'agissait déjà de souligner que le référent ne consiste pas simplement en la reproduction automatique d'un *ici et maintenant*, mais s'apparente plutôt à une alliance de l'*ici et maintenant* avec l'*ailleurs et autrefois*. De nouveau, j'insiste sur le fait que cette alliance est discontinue, l'imaginaire pictural jouant aussi bien, vis-à-vis de la chose réelle, de zones d'adhérence (la patinoire, la danse des patineurs) que de zones de désaffection (la masse compacte des arbres). Mon propos consistera désormais à prolonger la réflexion sur l'institution ou la comparution du référent dans l'image – *au-delà du seul principe de reproduction, donc* – selon la perspective annoncée par le titre de ce texte, c'est-à-dire en essayant de concevoir quelque chose comme une économie pour ce référent hybride. Dans cette optique, je pose une nouvelle question: comment se distribuent, comment s'agencent la chose réelle et l'imaginaire pictural?

Hypothèse des formes fossiles

Il faut ici repartir du début du film et, en l'occurrence, revenir sur ce que j'ai qualifié au précédent de page blanche. Cela signifie, bien sûr, qu'il n'y a pas grand chose à voir de prime abord, mais également que tout peut encore advenir, donc il y a là, sinon un gage, du moins un présage d'apparition. Statuant sur l'apparition, l'expression de page blanche ne rend compte que pour moitié de l'événement dont ce film fait l'expérience, lequel est avant tout de l'ordre de la disparition – en somme, la page blanche ne serait pas seulement vierge, elle procèderait d'un effacement. Car il y avait en réalité – il suffit, pour s'en convaincre, de repenser à la citation de Roland Barthes figurant en introduction – quelque chose que le film a choisi de ramener, d'entrée de jeu, à une surface monochrome; il y avait un parc, des arbres, une poignée de silhouettes humaines, autant d'éléments visuellement annulés, autant d'éléments dont le cadrage et la focale auront programmé l'éclipse. Ainsi, pour le dire de façon radicale, *le film commence par consommer la ruine du référent en tant que chose réelle*, ou du moins, en tant que paysage réel reconnaissable comme tel – manière de souligner que la ruine s'effectue du point de vue de la représentation. Ensuite, lorsque le référent finit par s'instituer dans l'ordre de la représentation, autrement dit lorsque le parc enregistré retrouve ses allures de paysage enneigé, la chose qui fut nécessairement réelle ne

comparaît pas toute nue, pour ainsi dire, mais revêtue de cet imaginaire pictural sur lequel j'ai longuement insisté.

Par conséquent, c'est selon un mouvement en deux temps que s'effectue l'agencement entre chose réelle et imaginaire pictural, un mouvement qui consiste, pour l'essentiel, à passer du *référent ruiné* à sa *ruine œuvrée* – ruine de l'*Algonquin Park*, remodelée par l'intermédiaire de cet imaginaire pictural rassemblé sous l'intitulé d'effet Avercamp. A cette économie-là, qui permet de construire une forme sur le dos d'un référent préalablement ruiné, et dont la ruine est de surcroît œuvrée, je donnerai le nom de *mouvement ou forme fossile*.

Au sens élémentaire, un corps fossile⁸ est le vestige d'un organisme primitif conservé après sa mort au moyen de phénomènes complexes, qui impliquent principalement une modification de la substance originelle de cet organisme, en vertu d'un échange de substances avec le milieu géologique (par exemple, des substances minérales).

Moyennant quelques aménagements, cette définition permet de reconsiderer certaines formes filmiques singulières, et au premier chef le film *Tom Tom the Piper's Son* de Ken Jacobs (dont il avait déjà été question l'an dernier, soit dit en passant). En effet, à l'instar de l'insecte pris dans l'ambre, ou encore du mammouth pris dans la glace, le film primitif de Billy Bitzer est littéralement enchâssé dans celui de Ken Jacobs; pour être plus précise, le *Tom Tom premier* est un petit bloc de passé détérioré qui trouve à être préservé du fait de son transport dans le *Tom Tom second*, lequel constitue un milieu qui ne se contente pas de le recueillir mais provoque, en outre, un échange de substances – ici, d'ordre plastique plutôt que minéral – par le biais de ces zooms, ralentis, arrêts sur image et autres manipulations qui marquent la métamorphose du tissu filmique originel.

Vu sous cet angle, le film de Mark Lewis m'apparaît comme un état extrêmement abouti de la *forme fossile*. Abouti, d'abord, parce que la ruine du référent n'est pas un événement préalable à la réalisation du film mais un événement constitutif de son élaboration, en d'autres termes, un processus qui s'effectue sous nos yeux; au contraire, dans le film de Ken Jacobs, la ruine du référent ne nous est pas donnée à voir – elle a eu lieu *avant et à l'endroit de cet autre film qui trouve à se fossiliser dans celui de Jacobs* –, en sorte que l'on perçoit principalement le remodelage de la ruine. Surtout, si le “fossile filmique” de Ken Jacobs reste étroitement pris dans les rets de l'analogie – c'est-à-dire, s'il ressemble un peu trop à certains fossiles traditionnels, comme l'insecte dans l'ambre –, le travail de Mark Lewis produit pour sa part quelque chose de neuf, en l'occurrence un bouleversement de la spatio-temporalité ordinaire du fossile. D'ordinaire, en effet, le fossile procède d'un agencement entre un référent ancien en partie désagrégé, et des substances ajoutées qui sont à la fois contemporaines et voisines de la ruine du référent. Dans *Algonquin Park*, ainsi que je l'ai souligné, la ruine advient sous nos yeux et *au moment même où le référent s'institue dans l'image*, donc le référent ruiné n'est pas exactement ancien; en revanche, ce qui vient œuvrer la ruine est bel et bien très ancien et très éloigné géographiquement, puisqu'il s'agit de cette tradition picturale attachée aux Pays Bas des XVI^e et XVII^e siècle.

En bref, la *forme fossile* inventée par Mark Lewis excède la définition de la paléontologie, en même temps qu'elle s'affranchit de toute ressemblance avec les objets que cette définition qualifie, pour se laisser concevoir selon une perspective plus rigoureusement attachée au domaine de l'esthétique, et en particulier pour ce qui concerne le jeu ou le commerce des représentations issues du photographique vis-à-vis de leurs référents. De sorte que, si le terme de fossile désigne un objet visuel dont la structure et le mode d'apparition permettent de rendre compte de la construction du film de Ken Jacobs, le même terme énoncerait plutôt un programme théorique en œuvre dans celui de Mark Lewis. Et, en dernière instance, c'est bien parce que *Algonquin Park, Early March* accomplit pleinement ce programme théorique qui articule référent ruiné et ruine

œuvre, mais sans pour autant reconduire l'apparence ou l'aspect de tel ou tel "véritable" fossile, que le travail de l'image me semble, ici, tout à fait exemplaire.

Dernière remarque: dans *La Chambre claire*, de nouveau, Barthes déclarait encore que «quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible: ce n'est pas elle qu'on voit. *Bref, le référent adhère*»⁹. Concrètement, le seul objet visuel susceptible d'être qualifié ainsi n'est pas la photographie mais l'organisme fossile, au sein duquel l'adhérence entre le référent (la chose vivante ruinée) et la forme instituée après coup sur le dos de celui-ci (le vestige œuvré par le temps et par le milieu) est, en effet, incontestable. Dans ces conditions, je me plais à imaginer que l'auteur, alors même qu'il songeait à cette autre adhérence relative au référent (il n'est pas question, ici, d'imaginaire pictural mais du seul fait de la reproduction exacte), soupçonnait quelque chose comme un fonctionnement fossile des images.

- 1 Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Gallimard, Paris 1980, pp. 119-20.
- 2 Distinction effectuée, par exemple, par Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Paris 2001, pp. 173-4.
- 3 On trouvera de nombreuses reproductions de son œuvre dans *Hendrick Avercamp (1585-1634) & Barent Avercamp (1612-1679): Frozen Silence. Paintings from Museums and Private Collections*, K & V Waterman, Amsterdam 1982.
- 4 «*Algonquin Park, Early March* (2002) consists of a slow, almost endless zoom-out, which starts with a monochrome white surface and only at the end reveals the location, the subject and the viewer's stand point. The lozenge-shaped surface cleared of snow [...] seems to be inspired by Pieter Bruegel the Elder's painting, *Hunters in the Snow* (1565, Kunsthistorisches Museum Vienna)» (Bernhard Fibicher, *Painterly Aspects in Mark Lewis's New Films*, dans *Mark Lewis*, Kunsthalle Bern-Argos, Bern-Brussels 2003, p. 44).
- 5 «At the top right-hand side of the shot there appears a diamond-shaped surface across which skaters glide in an explicit allusion to the background of Bruegel's *Hunters in the Snow* painted in 1565» (Philippe-Alain Michaud, *Mark Lewis, de September (2001) à Early March (2002)*, dans *Mark Lewis*, Liverpool University, Liverpool 2006, p. 64).
- 6 Cf. site du Central Saint Martin's College of Art and Design, <http://www.csm.arts.ac.uk>, 2 juin 2007.
- 7 «There is an unquestionable thrill to the look of winter. Beautiful barren landscapes covered with snow and ice, stark colors becoming signs of life that jump out of an empty white ground. A strange staccato floods an image of winter, raising everything to the surface of the image as if it were an irregularity on the surface of the world. To me, a painted winter scene from the 15th or early 16th century can sometimes seem to contain early signs of the cinematic movement to come, so full of life can it be with the suggestion of unusual and unexpected movement and activities [...]. Who can fail to be moved when spending a few minutes with Hendrick Avercamp's exquisite circular painting, *A Winter Scene with Skaters Near a Castle* (circa 1608) at the National Gallery in London? An invented castle sits next to a newly invented surface of ice. Shadows are cast on the reflective surface as tiny villagers explore a vast new public realm [...]. Boats are frozen in the ice and everywhere people skate and play. There is pure joy in this painting. You can feel it and it gets stuck inside of you. You want to be there. You want to be part of the freedom and disruption of everyday life that this weather has produced and which this painting has depicted with such beauty and excitement» (Mark Lewis, "People on a Sunday, Octopus on a Tuesday", dans *Afterall*, n° 11, 2006, pp. 125-6, c'est moi qui traduit, avec l'aide de Térésa Castro, que je remercie).
- 8 Définition élaborée à partir de l'article *Fossilisation* de René Furon dans *l'Encyclopédie Universalis*, vol. 7, 1980, pp. 190-2. Je précise que je laisserai ici de côté les simples *empreintes ou traces fossilisées*, pour lesquelles la question du référent ne se pose pas de la même façon: on ne retrouve pas, en effet, dans de telles traces, cette adhérence infinie ou interminable entre un référent premier, conservé quoique ruiné, et une forme instituée sur son dos.
- 9 Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, cit., p. 18 (je souligne).