

E

Le motif de la technique

Rodolphe Olcèse

Jacques Perconte développe un travail autour de l'image numérique depuis la fin des années 1990. Artiste prolifique, il produit essentiellement des films mais aussi des œuvres génératives montrées en installation ou des performances audiovisuelles, qui ont en commun de sonder les relations que nous pouvons instaurer avec la nature¹. La pratique de Jacques Perconte est réputée pour son haut degré de technicité et la connaissance précise et effective des outils dont elle procède, mis au service d'une signature des plus singulière. Comme pour tout cinéaste, la dimension technique de son travail concerne d'abord l'outil de production d'une esthétique qu'elle informe directement, et dont elle rend possible des fulgurances visuelles tout à fait sidérantes. Mais elle est aussi, dans cette œuvre au long cours, un motif de tout premier ordre, au moyen duquel l'artiste dresse la topographie d'un monde ou d'une nature qui ne semblent plus accessibles autrement que par des formes d'industrialisation qui les défigurent. La technique, comprise très largement, aussi bien concernant les outils mobilisés que des figures qu'ils peuvent enregistrer, agit doublement sur la matérialité des images, en décidant de leur forme comme de leur contenu. La technique peut ainsi être envisagée du point de vue du « tracer » comme du « tracé », du point de vue de la fabrication des images – selon l'exploration des effets plastiques de la compression de flux vidéo – comme de leur sujet, dès lors qu'un environnement technique, qui peut toucher souvent à la question du transport (train, bateau, etc.), se loge dans l'image comme la condition même par laquelle elle pourra accéder à son motif privilégié : le paysage. Autrement dit, les motifs contemplatifs de Jacques Perconte sont d'emblée affectés par la dimension technique et industrielle du monde que les procédés technologiques de création filmique permettent de diluer dans une expérience visuelle qui cherche à retrouver, en en proposant une analogie, une puissance de révélation propre à l'élément naturel, puissance qui nous serait devenue inaccessible dans un monde complètement arraisonné par la technique. Envisagée à l'aune de cette œuvre décidément précieuse, la pratique artistique apparaît comme une réponse possible à cette situation contemporaine d'industrialisation du monde dont nous pouvons mesurer chaque jour davantage les conséquences.

Aller au paysage

Dans plusieurs de ses films, Jacques Perconte intègre dans le paysage visuel ou sonore cela même qui nous y ouvre un accès : train, bateau, voiture, mais aussi, plus subtilement, les outils de prise de vues eux-mêmes, souvent révélés en creux, à travers l'exploitation de leurs insuffisances. Les exemples qui permettent d'explorer cette idée sont nombreux. Dans *Impressions*², après avoir livré le mouvement des vagues comme la question même que le film veut affronter, Jacques Perconte s'attarde, dans une partie du film chapitrée « Médiante », sur des espaces qui semblent *a priori* interdire tout rapport contemplatif au réel, et rendre vaine cette mystérieuse question que les vagues ouvrent dans notre expérience du visible. C'est bien l'urbanisation en tant que telle, dans ce qu'elle a de purement excessif, qui devient matière filmique. On la voit qui ronge l'élément naturel, blesse ou défigure, dans l'économie

même du film, de grands espaces verts. Et seul le geste plastique semble ici en mesure de tirer un trait sur ce paysage industriel, pour le faire disparaître dans une matière esthétique qui peut s'apparenter, dans sa puissance de figuration plastique, à l'épreuve d'une nature retrouvée. Il serait possible, à partir de ce seul film, de montrer que le cinéma de Jacques Perconte est le lieu où travaillent des tensions contraires, et que ce sont ces rapports contradictoires entre des puissances adverses de mobilité qui permettent l'émergence du paysage contemporain et son expression dans le présent du film.



Fig. 1 — Jacques Perconte, Impressions, 2012.

E03

Finalement, ce que montre le cinéma de Jacques Perconte, c'est qu'on ne peut pas filmer un paysage sans filmer aussi ce qui nous y conduit. Le cheminement et son terme se donnent en même temps, dans un seul et même acte, et c'est au nom de cette coïncidence que nous pouvons poser la technique comme motif à part entière de cette œuvre à nulle autre pareille. Il suffit, pour s'en convaincre, de prêter attention à la séquence d'ouverture de *Patiras*³. Les images sur lesquelles s'ouvre le film donnent à voir, de manière en apparence tout accidentelle, le petit bateau à moteur sur lequel la caméra est embarquée. Avant de montrer l'horizon, et, pour pouvoir le faire, Jacques Perconte filme incidemment la coque de l'embarcation frappée par les eaux ou divers éléments d'accastillage qui obstruent momentanément la vue. Ce geste, qui peut se retrouver dans tant d'autres films du cinéaste, est important, car il consiste à mettre dans l'image ce au moyen de quoi celle-ci peut être une vue cinématographique, c'est-à-dire une image mobile. C'est ce qui permet de dire que la technique, comprise dans son sens très général, est fondamentalement un motif, au sens élargi que Maldiney donne à ce terme dans un article intitulé «Dialectique du moi et morphologie du style». Henri Maldiney veut montrer en quoi la production d'une forme esthétique singulière consiste toujours à

incorporer le geste dans la matière plastique, en quoi « le geste de l'artiste est capté par la forme⁴ ». Le cinéma de Jacques Perconte montre de manière particulièrement nette que la technique est complètement impliquée dans cette rencontre avec le monde, qu'évoque Henri Maldiney pour décrire l'artiste dessinant sur le motif. Jacques Perconte filme sur le motif, *in situ*, au lieu même où celui-ci se rencontre. Motif et non pas modèle, écrit Henri Maldiney, soucieux de faire résonner le terme dans ses multiples sens : le motif est ce qui met en mouvement, « ce qui meut la main⁵ », et c'est par l'intermédiaire de ce motif que « le geste en prise sur l'œuvre à faire est en résonance avec le regard, lui-même en prise sur la sur-prise du monde⁶ ». Il appartient à la forme de s'intégrer ce contact avec le monde, c'est-à-dire aussi bien d'accueillir la figure autour de laquelle elle se constitue – une montagne, les remous de l'eau – que le mouvement – de la main pour le peintre ou de la caméra pour le cinéaste – qu'un tel contact aura commencé par susciter.

Ce texte d'Henri Maldiney semble particulièrement pertinent pour approcher ce qu'engage fondamentalement le cinéma de Jacques Perconte, et plusieurs autres analyses du philosophe pourraient constituer d'excellents jalons pour cheminer dans l'œuvre du cinéaste. Mais une nuance au moins doit être ici apportée. Si Jacques Perconte filme sur le motif, son geste, comme celui de tout cinéaste, est suspendu à tout un appareillage technique, fût-il des plus sommaires : une caméra embarquée sur un bateau à moteur. Si la forme doit capter le geste de l'artiste sur son motif, et s'intégrer les mouvements et impulsions avec lesquels ce motif nous met en prise, comment cet appareillage ne serait-il pas lui aussi capté par la forme qui en procède ? L'image filmique, et c'est, ici comme ailleurs, son premier acte, s'intègre des mouvements qui commencent par lui être extrinsèques et qui conditionnent pleinement la capacité où elle se trouve d'aller au paysage.

E04

L'outil et l'image

Mais ces premières remarques sont assurément insuffisantes pour comprendre la spécificité du geste de Jacques Perconte et pour saisir la matérialité propre à ses images. Le motif technique est directement associé à cette matérialité paradoxale de l'image. Dans le chapitre « Les formes dans la matière » de sa *Vie des formes*, Henri Focillon montre que c'est depuis la notion de technique que la matière (artistique, mais pas seulement) peut être scrutée de manière pleine et entière. Loin, donc, de restreindre le propos, considérer l'activité d'un artiste depuis le concept de technique élargit au maximum l'horizon que son art donne à observer :

E05

E06

Nous sommes ainsi conduits à rattacher à la notion de matière la notion de technique qui, à la vérité, ne s'en sépare point. Nous l'avons mise au centre de nos propres recherches, et jamais il ne nous a paru qu'elle leur imposait une restriction. Bien loin de là, elle était pour nous comme l'observatoire d'où la vue et l'étude pouvaient embrasser

E07

*dans la même perspective le plus grand nombre d'objets et leur plus grande diversité*⁷.

E08 Ce rappel méthodologique est de toute première importance, dans l'économie de l'opuscule d'Henri Focillon, mais aussi pour notre propos. Il permet de rappeler qu'il n'est possible de parler de la matière d'un art que depuis le prisme de sa transformation, par la technique, précisément, car une matière qui ne se laisserait appréhender par aucune technique déterminée ne serait qu'une masse informe et insaisissable. Nous pouvons retourner à la pensée grecque sur ce point. La technique, dit au contraire Henri Focillon, peut aussi bien être une force vivante qu'une mécanique ou un agrément. Le fait est qu'au cinéma en général, et dans les films de Jacques Perconte en particulier, elle participe de ces trois dimensions ensemble. Elle y est, selon la belle formulation de Focillon, « une poésie toute d'action » (rappelons qu'en grec, *poïesis* désigne le faire productif lui-même). La technique, pour Henri Focillon, c'est la matière en tant qu'elle se transforme présentement dans l'œuvre; elle est, dit-il encore, « moyens de métamorphoses⁸ », c'est un « processus⁹ » – terme décisif pour comprendre la pratique de Jacques Perconte – qui permet de dépasser l'opposition scolastique entre la forme et le fond (contre laquelle l'ouvrage d'Henri Focillon est tout entier dirigé).

E09 *Si, cessant de séparer ce qui est uni, nous essayons maintenant de classer et d'enchaîner des phénomènes, nous voyons que la technique est véritablement faite d'accroissements et de destructions et qu'il est possible, à égale distance de la syntaxe et de la métaphysique, de l'assimiler à une physiologie*¹⁰.

E10 Chercher à enchaîner et classer des phénomènes, expression qui peut apparaître comme une parfaite définition du montage cinématographique, c'est découvrir que la technique est une physiologie: une dynamique vivante.

E11 On le voit, le motif technique n'est pas un objet mort ni mortifère, il peut au contraire nous mettre en contact immédiat avec la vie de la matière. Aussi, il importe de préciser ici que la technique ne peut plus seulement s'entendre comme cette part industrielle de l'activité humaine qui modifie notre relation au monde, au point parfois de le défigurer. Elle désigne aussi, et plus subtilement, l'outil qui, venant au contact de la matière, vient réveiller la forme qui sommeille en elle, comme le dit Henri Focillon à propos de la touche du peintre¹¹. La question qui se pose est dès lors de savoir comment les outils que Jacques Perconte mobilise sont à eux-mêmes leur propre motif. Y a-t-il un sens à appréhender l'image numérique comme étant à elle-même son propre motif, et, si oui, comment cette image peut-elle nous envoyer à la rencontre du paysage en tant que tel ?

E12 En un sens, *Chuva*¹² est le parfait exemple de ce procès qui, pour questionner la nature de l'image, la place au cœur de son propre acte de présentification.



Fig. 2 — Jacques Perconte, *Chuva*, 2012.

Ce film cherche à conduire à une illimitation de la représentation, selon un geste de cinéma visant à aller dans l'image au-delà de l'image elle-même¹³. Le film *Chuva*, en effet, pour donner lieu à l'image qu'il recherche, commence par mettre la caméra face à une impossibilité : enregistrer les nuances de gris apportées par un paysage marin progressivement gagné par la pluie, et dont la machine ne peut pas saisir et *a fortiori* restituer le détail. Cette situation de prise de vues conduit l'outil technique à produire, avant tout travail de compression, des effets de moirage dans l'image, contrainte d'exposer ses propres insuffisances. Or, les phénoménologues le savent bien, c'est souvent quand un outil cesse de fonctionner qu'il apparaît au grand jour, car alors il cesse de disparaître dans l'usage qui en est fait. Ce qu'il y a de parfaitement saisissant, avec *Chuva*, c'est que cette illimitation de la représentation à laquelle le film va nous conduire, en nous plongeant finalement dans un mouvement chromatique qui va emporter le regard dans la puissance d'une pure vague informatique et visuelle, s'enracine dans une situation initiale de rétrécissement ou d'appauvrissement apparent de l'acte de vision. L'image est renvoyée à elle-même comme un pur aplatissement, elle nous dit que techniquement, il n'y a rien à voir, et pourtant, même dans cette carence de données informationnelles, la technique (de postproduction, cette fois), pour autant qu'elle vienne au contact de cette pauvreté matérielle, peut faire surgir des intensités de mouvements et de couleurs *a priori* étrangères aux teintes de gris qu'il s'agissait initialement de capturer. Le motif de la technique peut alors s'entendre pleinement au double sens du génitif : la technique, devant un paysage qui va s'évanouissant, devient le motif filmique à part entière, en même temps que ce qui l'opère. Elle est tout entière et à la fois, comme le soulignait Focillon, une force vivante, une mécanique, et un agrément, au sens d'un consentement devant ses propres défaillances, lequel consentement devient le préalable à l'exploration du potentiel plastique tout à fait inouï de l'image.

E14

Technique et paysage

E15

La technique peut alors se comprendre comme dispositif à l'origine d'une convergence de deux types de mouvement : un mouvement extrinsèque à l'image (la coque du bateau qui rentre dans l'image de *Patiras*) ; un mouvement intrinsèque à l'image (la compression qui révèle une puissance de représentation devant laquelle la caméra elle-même aura commencé par abdiquer). Ce que montre la convergence de ces deux mouvements, qui reposent tous deux sur des appareils techniques, pouvant figurer dans l'image, d'une part et qui la conditionne d'autre part, c'est que si la technique peut être sujet du film, c'est en tant que motif second. La technique comme motif plastique est en effet appelée à se dissoudre dans et devant un autre motif qu'elle permet de rejoindre et dont elle vise le surgissement. La technique est dérivée car elle seconde le paysage, ou, plutôt, elle seconde la forme qui peut s'instaurer à la rencontre du paysage. Seconder, ici, ce n'est pas marcher avec ou soutenir, mais bien se soustraire et se retirer. Si quelque chose de la technique peut être capturé par la forme, ce n'est pas pour que cette forme témoigne d'une quelconque maîtrise des outils, mais au contraire pour que les modes d'organisation du visible qui sont afférents à son appréhension technologique s'évanouissent au profit de ce seul régime de visibilité spécifique que représente le paysage, compris comme une vaste puissance de désorganisation ou de désétablissement du monde. C'est en tout cas ce que donnent à voir les films de Jacques Perconte : un énorme cargo se dissout purement et simplement dans la matière filmique du film *Impressions* ; le *split-screen* de *Patiras*, qui est aussi une manière de faire figurer l'artificialité de l'image dans l'image elle-même, est soudain happé par des remous de l'eau surgissant plein cadre, dont les mouvements s'accusent à mesure que la compression les travaille en ouverture et en clôture du film. Dans les films de Jacques Perconte, rencontrer le paysage, c'est toujours finalement perdre ses repères et passer d'un ordre de représentation – où la technique comme motif peut opérer – à un autre.



Fig. 3 — Jacques Perconte, *Patiras*, 2017 (1997-2016).

C'est encore avec Henri Maldiney que cette situation, à la fois existentielle et esthétique, de rencontre avec le paysage peut être envisagée dans ses accents les plus vifs. Qu'est-ce en effet qu'un paysage ?

E16

Un paysage n'est surtout pas un site, c'est-à-dire une portion pittoresque ou significative de l'espace géographique. Un site se visite. « Visiter un paysage » est un non-sens. L'espace du paysage exclut toute référence topographique ou historique. Il est sans coordonnées ni repères. Pour se trouver en lui, il faut y être perdu. Perdu ici, à ce seul ici, ici absolu, exposé à l'horizon qui s'ouvre ici. Je peux me mouvoir en lui, mais d'ici en ici, sans que ne change en rien ma situation dans l'espace. Où que j'aille, je me retrouve ici sous le même horizon subrogé à lui-même. Dans l'espace du paysage, je suis perdu au monde entier, ce qui veut dire perdu au milieu du monde perdu¹⁴.

E17

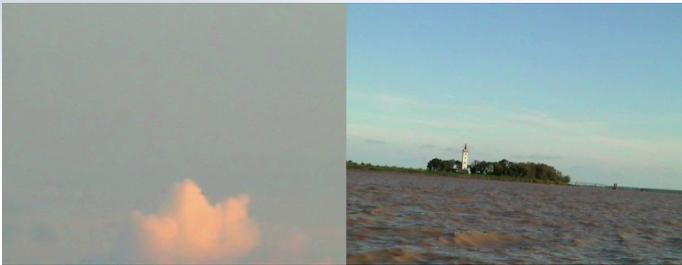


Fig. 4 — Jacques Perconte, Patiras, 2017 (1997-2016).

Penser le paysage à partir de cette perte – qui est une perte à la seconde puissance : je suis perdu dans un monde perdu, dit Maldiney – et de la défaillance des systèmes de repères avec lesquels on voudrait l'approcher n'est pas anodin. Cette pensée, qui emprunte à Erwin Strauss, veut souligner que l'expérience du paysage est toujours celle d'une forme de retrait du monde. Nous ne sommes jamais devant un paysage, mais toujours plongé en lui, selon des modalités de pure désorientation. Le paysage nous désétablissement du monde : lorsque nous y sommes, toute force, toute manifestation, tout mouvement concourt à nous renvoyer à cet ici où nous sommes et que nous ne pouvons plus quitter, pour autant qu'être perdu, c'est bien revenir ici alors que nous voulions aller là-bas. Dans le paysage, les techniques cartographiques et topographiques perdent toute leur efficacité.

E18

Cette pensée du paysage, Henri Maldiney la convoque souvent pour montrer que, dans cette expérience de l'abolition des repères et du retrait du

E19

monde, les formes esthétiques sont à même de donner des dimensionnels à un espace qui les a perdus. Il faudrait évoquer ici les textes sur la basilique Sainte-Sophie ou sur les statues-menhirs où Maldiney décrit comment le haut et le bas se structurent et se distribuent depuis ce point-origine de la forme esthétique. C'est par le processus rythmique, en quoi consiste le déploiement de la forme, que s'ouvrent l'espace et le temps dans l'œuvre, dans la mesure où, pour Henri Maldiney, le rythme consiste à franchir toute limitation. Dans ses textes sur la montagne, Maldiney aime à rappeler que c'est par le rythme que l'on peut se soustraire au vertige, lequel vertige constitue par excellence l'expérience où le haut et le bas ne peuvent plus être situés l'un par rapport à l'autre. De même, c'est par la forme esthétique qu'il devient possible de faire une expérience du paysage sur un mode autre que celui de la perte.



Fig. 5 — Jacques Perconte, *Après le feu*, 2010.

E20

La phénoménologie du paysage que propose Henri Maldiney résonne particulièrement avec une dimension de l'œuvre de Jacques Perconte, bien au-delà de la question de ses motifs de prédilection – et la montagne en est un. L'image, dans cette œuvre, s'éprouve sur un mode immersif, où les repères s'estompent au profit d'une expérience visuelle qui engage quelque chose de l'ici et maintenant de notre présence au film, à tout le moins pour qui peut le voir sur grand écran. Toute image d'un être donné, dit Henri Maldiney dans un texte où il évoque le *Charles VII* de Fouquet, nous vient dans l'ébranlement de nos savoirs et de nos souvenirs. Ici, la forme esthétique elle-même, dans un même geste, efface et dilue les repères figuratifs qui nous permettent de nous retrouver en elle ou, tout simplement, de nous orienter en elle, en situant son origine ou sa destination esthétique. Mais c'est pour ouvrir un espace et un temps qui à la fois lui sont absolument propres et où pourtant notre regard peut lui-même se mettre en mouvement sur un tout autre mode que celui du retour à

soi. Dans la matière numérique de ces images en constante transformation, c'est-à-dire toujours en voie d'elles-mêmes, ce qui se signale, c'est bien l'excès et la démesure d'une nature dont le propre est peut-être d'échapper à toute représentation (on peut songer ici au sublime chez Kant), de résister à tout arraisonnement technique. Ce qui se joue, c'est une possibilité de vivre comme un seul et même événement le vertige et son franchissement.

Cette réflexion sur la technique comme motif et sa dilution dans le paysage s'ouvre à une dimension politique. Il est peu de dire que nous vivons dans un monde où la nature elle-même, dans sa puissance expressive radicale, devient de plus en plus inaccessible. Si certaines côtes de Normandie ont gardé quelque chose de sauvage, c'est très certainement parce que des centrales nucléaires y ont été installées, préservant paradoxalement et par avance toute velléité touristique qui ont les effets que l'on sait sur les littoraux. C'est en se mettant en quête de la matérialité plastique d'images faites sur de tels littoraux que Jacques Perconte trouve une réponse adéquate, très singulière car non revendicative, aux préoccupations écologiques de notre temps. Car en plaçant au centre de son cinéma la possibilité d'une expérience du beau – qui est le commencement du terrible, dit le poète Rilke – comme première exigence d'une forme de matérialisme esthétique, Jacques Perconte retrouve, à l'endroit de la nature et du monde, une parole que la raison contemporaine donne pourtant comme définitivement perdue.

E21

1. Une documentation abondante et la plupart des films linéaires réalisés par Jacques Perconte sont consultables sur son site : <http://www.jacquesperconte.com>. ↔ E00
2. Jacques Perconte, *Impressions* (2012 / 48'). Le film peut être visionné sur le DVD *Jacques Perconte, Paysages*, édition Re :voir, 2019, 77'. ↔ E02
3. Jacques Perconte, *Patiras* (33'47, 2017). Le film peut être visionné sur le compte vidéo de l'artiste : <https://vimeo.com/329218434>. ↔ E03
4. Henri Maldiney, « Dialectique du moi et morphologie du style », *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 90. ↔ E03
5. *Ibid.* ↔ E03
6. *Ibid.* ↔ E03
7. Henri Focillon, *Vie des formes* (1943), Paris, PUF, 1996, p. 57. ↔ E07
8. *Ibid.* ↔ E08
9. *Ibid.* ↔ E08
10. *Ibid.*, p. 59. ↔ E09
11. *Ibid.*, p. 63. ↔ E11
12. Jacques Perconte, *Chuva* (2012, 8'). Le film peut être visionné sur le compte vidéo de Jacques Perconte : <https://vimeo.com/50592418>. ↔ E12
13. Idée empruntée à Vincent Deville, qui la développe pour le cinéma de Peter Tcherkassky (voir Vincent Deville, *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, PUR, 2014, p. 135). ↔ E13
14. Henri Maldiney, « Montagne », *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre marine, 2000, p. 44. ↔ E17