



HAL
open science

LE COMPOSITE COMME OUTIL CRITIQUE

Jean Arnaud

► **To cite this version:**

Jean Arnaud. LE COMPOSITE COMME OUTIL CRITIQUE. IMAGES ET MONDES COMPOSITES, Sens public, 2022. ⟨hal-03566351⟩

HAL Id: hal-03566351

<https://hal.science/hal-03566351v1>

Submitted on 11 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



Le composite comme outil critique

Jean Arnaud

Publié le 05-01-2022

<http://sens-public.org/articles/1574/>



Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA
4.0)

Résumé

Le *compositing* permet aux artistes de jouer avec des effets documentaires et fictionnels selon des combinaisons infiniment variables dans leurs œuvres. Ils interrogent ainsi le spectateur sur l'instabilité, la transitivité et le pouvoir des images dans le monde actuel, en commentant la confusion médiatique entretenue par les appareils socioculturels dominants. Il s'agit ici d'analyser les évolutions actuelles du composite comme outil critique dans l'art. Ces questions seront envisagées en analysant l'importance du composite dans l'image métamorphique, d'une part. D'autre part, une définition du « transcomposite » sera proposée à partir de l'étude d'images composites qui sont transférées d'un médium à un autre.

Abstract

Compositing allows artists to play with documentary and fictional effects in infinitely variable combinations in their works. They thus question the spectator on the instability, transitivity and power of images in today's world, commenting on the media confusion maintained by the dominant socio-cultural apparatuses. The aim here is to analyse current developments in composite as a critical tool in art. These questions will be considered by analysing the importance of the composite in the metamorphic image on the one hand. On the other hand, a definition of "transcomposite" will be proposed based on the study of composite images that are transferred from one medium to another.

Mot-clés : espace critique, fait/fiction, fusion, identité, instabilité, interférence, médium, métamorphose, transcomposite

Keywords: critical space, fact/fiction, fusion, identity, instability, interference, medium, metamorphosis, transcomposite

Table des matières

french french french english french english french french french	
Remarques liminaires	4
Fusion et identité	7
Transposition, simulacre et recomposition algorithmique de l'image	12
D'un médium à l'autre, l'image transcomposite	17
La part du composite dans l'image métamorphique	21
Bibliographie	24

Le composite comme outil critique

Jean Arnaud

Dire qu'une image est « composite » est peu précis car en français l'adjectif n'est pas synonyme de « composé ». On parle de style composite en architecture, mais dans le domaine des images bidimensionnelles, composite est dérivé de l'anglais *compositing*, une technique qui consiste à mélanger numériquement plusieurs couches pour fabriquer une image réaliste sans en voir les raccords internes. Selon la graphiste de compositing Solen Collignon, « C'est un art de faire croire au public qu'il n'y a jamais eu d'intervention sur l'image¹ » (2020). Si le compositing numérique vise globalement au réalisme illusionniste, une œuvre d'art composite n'a pas forcément le même objectif, que l'artiste utilise directement ou indirectement les outils infographiques de composition dans sa production. L'œuvre composite a-t-elle conservé des traces, volontaires ou pas, d'un assemblage ou d'une hétérogénéité initiale, et ces traces sont-elles signifiantes ? Il s'agit ici d'analyser les évolutions du composite comme outil critique, qui concerne aujourd'hui aussi bien le collage numérique que des œuvres métamorphiques plus ou moins fusionnelles et synthétiques, y compris lorsque le compositing est transposé à d'autres médiums d'expression que la photographie.

Remarques liminaires

Toutes les formes de photographie composite, depuis l'invention de cette écriture mécano-lumineuse au XIX^e siècle, ont cherché comment faire passer du fictionnel pour du documentaire. On ne reviendra pas ici sur l'histoire du trucage photo ou sur la créativité cinématographique en ce domaine, ni sur les

1. Le graphiste de compositing assemble plusieurs couches d'image qui peuvent être synthétiques ou prises en décors réels. Au cinéma, il optimise chaque plan en cherchant la plus grande véracité photographique.

motivations scientistes, commerciales ou sociopolitiques initiales de certains opérateurs qui ont tiré bénéfice d'un médium à vocation documentaire en lui appliquant divers artifices inavoués dans le but de duper les gens. Mais on rappellera cependant deux éléments. D'abord, les manipulations photographiques proposant une fausse empreinte du réel, avec ou sans intention cachée, avec ou sans complicité du spectateur, sont restées relativement marginales pendant un siècle – utilisation de deux négatifs dans une seule image ; effacement, ajout, remplacement d'une partie par une autre ; photo spiritiste, portrait composite, etc. –, mais leurs terrains d'application se sont élargis et elles se sont sans cesse perfectionnées avec l'évolution technique du médium jusqu'au photonumérique aujourd'hui – images de propagande, fausses preuves, retouche... Certes le compositing détruit définitivement le caractère de preuve que la photographie a longtemps pu revendiquer (le Ça a été barthésien), mais globalement, il ne fait que mettre à la portée de tous la possibilité de rendre indistincte la limite entre fait avéré et *fake* dans une image. On le constate très facilement aujourd'hui lorsqu'on fait avec son *smartphone* une photo qui transforme visuellement le sujet dès la prise de vue, selon divers artifices mis à disposition du photographe par une machine programmée².

On rappellera en second lieu que les pratiques de l'art ont toujours joué avec les frontières entre fait et fiction, hybridant sans cesse ces derniers. Nous rejoindrons ici Françoise Lavocat lorsqu'elle constate que « le désir de passer et de repasser les frontières, de conjuguer le fictionnel et le factuel se manifeste dans toutes les époques et dans toutes les aires culturelles, ou presque. C'est justement le meilleur indice que ces frontières existent » (Lavocat 2016, 12). Certes, mais dès 1951 Hannah Arendt formulait clairement le gros problème que cette porosité engendre : « Le sujet idéal de la domination totalitaire n'est ni le nazi convaincu ni le communiste convaincu, mais les gens pour qui la distinction entre fait et fiction (c'est-à-dire la réalité de l'expérience) et la distinction entre vrai et faux (c'est-à-dire les normes de la pensée) n'*existent plus* » (Arendt 1972, 224). On sait le rôle important que la photographie a joué au XX^e siècle par rapport à la documentation d'événements tragiques, et notamment de ceux qui se sont déroulés dans des camps d'extermination ; mais certains contestent aujourd'hui plus que jamais le caractère de preuve des images des camps, et pas seulement ceux du passé, en essayant de prouver que ce sont des images retouchées après-coup ou montées de toutes pièces

2. Sur les enjeux éthiques et sociopolitiques de l'appareil photographique, cf. Vilém Flusser (1996)

qui rendent compte de faux événements. Force est hélas de constater que la méfiance contemporaine inspirée par la banalisation des techniques de manipulation invisible des images, donne prise à ce type de théories du complot, y compris contre toute évidence des faits photographiés et des témoignages archivés incontestables.

Entre le possible effacement tragique de la frontière fait/fiction énoncé par Arendt et la fécondité du métissage perpétuel de l'imaginaire et du documentaire dans le récit visuel ou textuel contemporain, les conditions et le contexte de cette confusion rendue possible *par* le paradigme photographique dans son ensemble, deviennent encore plus déterminants à l'époque du compositing. Avant d'être utilisé par les artistes, ce dernier a d'abord concrétisé tous types de produits communicationnels ou commerciaux au service des appareils socioculturels et de l'industrie du loisir en général. Les techniques de compositing accompagnent la circulation rapide d'images éphémères d'un média ou d'un médium à un autre, selon des gestes devenus ordinaires. Les appareils économiques et industriels dominants entretiennent cette confusion permanente entre fait et fiction dans les images pour mieux cibler, normer et fidéliser les besoins de chacun. On partagera donc plus que jamais cette inquiétude exprimée par Paul Ricœur dès les années 1980 à propos de la réception des récits, et qui s'est aujourd'hui élargie au *storytelling* omniprésent : « Si le contraste entre histoire et fiction disparaissait, l'une comme l'autre perdrait leur marque spécifique, à savoir la prétention à la vérité du côté de l'histoire et à la "suspension volontaire de la méfiance" du côté de la fiction³ » (Ricœur 2003, 312).

Ces remarques liminaires constituent le cadre général d'analyse de quelques œuvres composites qui ne sont pas forcément photographiques finalement ; mais elles présentent toutes un espace construit à partir de techniques photonumériques, et envisagé comme théâtre d'opérations critiques ou lieu d'interférences narratives diverses⁴.

3. L'auteur cite ici Louis O. Mink, *Narrative form as a cognitive instrument* (1976, La forme narrative comme instrument cognitif). « La réponse classique selon laquelle l'histoire seule retrace ce qui est effectivement arrivé, ne paraît pas contenue dans l'idée que la forme narrative a en tant que telle une fonction cognitive », (Ricœur 2003, 311).

4. Cf. J. Arnaud (éd.) (2018).

Fusion et identité

Le principe du composite fusionnel est connu depuis les débuts de la photographie, et il a été très tôt mis à profit selon des techniques de superposition ou de juxtaposition, la transparence du négatif ou du positif jouant un rôle clé. Ce compositing premier a été repris par les artistes photographes modernes sous différentes formes, pas toujours pour fabriquer de l'homogène avec de l'hétérogène mais pour présenter en tout cas un espace plastique qui tenait compte d'une perception inédite de l'espace-temps (Minkowski, Poincaré 1970, Einstein)⁵. À partir de 1916, influencés par les nouvelles théories du continuum espace-temps⁶ et de la psychanalyse (Freud 2001), des photographes utilisent la superposition en transparence telle qu'elle était auparavant exploitée en dehors du champ de l'art. En plaçant trois miroirs joints bord à bord entre l'objectif et son sujet, le Vorticiste anglo-américain A.L. Coburn fusionne en transparence plusieurs images de l'écrivain Ezra Pound pour exprimer sa personnalité plurielle selon un effet kaléidoscopique. Wanda Wulz emploie la surimpression pour donner corps à une projection métamorphique de sa propre psyché, selon un principe surréaliste (autoportrait *Moi + chat*, 1932). Par ces images composites, Coburn et Wulz rendent visible une forme de relation corps/esprit liée à la conception dynamique de l'inconscient par Freud à la même époque (2019)⁷. Mais c'est à partir des années 1970 que les artistes utilisent ce type de techniques pour interroger sur un plan davantage sociopolitique cette question de l'identité individuelle ou collective, toujours à cette frontière fait/fiction. Il s'agit alors stratégiquement de faire une alliée de la confusion décrite plus haut, en spéculant sur les régimes de temporalités de l'image, à cette limite où les effets de montage/assemblage se déclarent ou pas.

Sur ce point on retiendra trois exemples symptomatiques de l'utilisation du composite photographique à la fin du siècle dernier : *Imposition* (Michael Snow, 1976), la série des *Andere porträte* de Thomas Ruff (Autres portraits, commencée en 1994) et celle des méta-portraits de LawickMüller (2000).

Dans la première œuvre, Snow a interrogé la représentation bidimensionnelle par rapport à son référent en fondant, dans un espace simultanément homo-

5. Cf Alain Aspect, François Bouchet, Eric Brunet et al, *Einstein aujourd'hui* (2005).

6. Cf. Richard Taillet, Loïc Villain, Pascal Febvre (2018, 277-78).

7. L'ouvrage pose les bases de la première topique freudienne, dans laquelle l'inconscient est considéré comme matière première de la conscience.

gène et hétérogène, quatre prises de vue de la même pièce selon le même point de vue : à une photo d'un salon vide, il a superposé celle d'un canapé vide et celles où ce dernier est occupé par un même couple d'abord habillé puis nu... Les couples nu et habillé font la même chose au même moment dans un quadruple salon. *Imposition* montre une scène plurielle mais pas vraiment, car il n'y a qu'un seul rectangle blanc tendu par les personnages au spectateur ; le compositing installe ainsi un doute quant au caractère unitaire ou démultiplié de l'instant photographique, donnant l'illusion que le présent fait des plis dans un espace narratif sans durée⁸.

Concernant le second exemple, constatons d'abord que Thomas Ruff, avant de réaliser ses *Andere porträte*, a très tôt joué avec les limites visuelles du composite. Dès 1987 dans *Haus n°1*, il ajoute par collage infographique une plausible seconde fenêtre sur la toiture d'une maison. Ici la proposition semble inverser celle qui consistait autrefois à faire passer une fiction pour un fait : le bâtiment est délibérément présenté par Ruff comme anormalement symétrique, et finalement perçu comme truqué et fictionnel par un spectateur dont il s'agit d'activer la méfiance. Lorsqu'il réalise les *Andere porträte*, le référent des images de Ruff n'est carrément plus le réel, mais d'autres images (ses propres *Porträte*, produits parallèlement). L'artiste superpose deux portraits en transparence selon le même principe plastique que l'anthropologue anglais Francis Galton dès la fin des années 1870 hors-champ de l'art. Ce dernier avait inventé le *composite portrait* (fig. 2) par surimpressions multiples pour cataloguer des types humains moyens en fonction de l'origine sociale, religieuse ou géographique des individus⁹.

Entre altérité et altération, Ruff inverse ce concept pour exprimer deux désirs paradoxaux : d'une part, il conserve volontairement (au contraire de Galton) les traces résiduelles de la superposition pour signifier le refus d'une assimilation des humains à un modèle unique de « non-être ». Mais d'autre part, il utilise le noir et blanc (à partir de deux *Porträte* en couleurs) pour exprimer

8. Cf. Jean Arnaud, S. Coëllier (éd.) (2005) ; A. Michelson et K. White (éd.) (2019).

9. Galton, cousin de Darwin proche de Spencer, étaye du même coup le concept d'eugénisme ; il associe également de façon malsaine la théorie évolutionniste à l'idéal de Beauté classique. Mais son invention sera redéployée par les artistes, car elle permet d'exprimer plastiquement des problématiques identitaires et un nouvel imaginaire du corps/esprit. Cf. Francis Galton (1883) ; cf. Jean Arnaud (2014, 33-34) ; cf. Leszek Brogowski (2013, 219-37).

dans ces composites une forme de désir de disparition de l'individu et la peur de se faire remarquer dans la société allemande de l'époque :



FIGURE 1 – LawickMüller, *Athena Velletri, Anna*, de la série *PerfectlySUPERnatural*, 2000, tirage cibachrome, 100 x 67 cm. © LawickMüller. Avec l'aimable autorisation des artistes et de la galerie Patricia Dorfmann, Paris.



FIGURE 2 – Francis Galton, *Composite portraiture of the jewish type*, photographies montées sur carton (réalisées avant 1880), dans Karl Pearson, *The life, letters and labours of Francis Galton*, University of Albany, 1924, planche XXXV.

En Allemagne, les années 1970 furent marquées par les actions de la Fraction Armée Rouge, de la “bande à Baader”, avec le climat d’affolement et d’obsession sécuritaire qui s’ensuivait. La série *Porträte* s’inscrit en contrepoint de cette situation. *Big Brother* nous regarde, et nous tentons de soutenir son regard. Si nous ne nous trahissons par aucun geste, si nous ne manifestons aucune émotion, peut-être nous ignorera-t-il ? (Ruff 1997, 28)

Notre troisième exemple, l’ensemble photonumérique *PerfectlySUPERnatural* réalisé en 2000 par le couple d’artistes allemands LawickMüller, regroupe des « métaportraits » composites où toute trace résiduelle de fusion entre les deux images a disparu. Dans chaque portrait se fondent l’un à l’autre le visage d’un jeune adulte et celui d’une sculpture grecque antique. Kostas ou

Anna sont ainsi augmentés par les traits idéaux de divinités de pierre. On pourrait penser qu'ici le rêve eugéniste de Galton se réalise pour le pire et sans recul critique de la part des artistes : Anna ressemble enfin à l'Athéna de Velletri et Kostas à l'Apollon d'Olympie... Mais chaque portrait séquencé présente une froide beauté minérale ; Anna et Kostas ressemblent à des dieux fantômes déshumanisés. LawickMüller caricaturent les modèles retouchés des magazines selon un programme de postproduction, préfigurant les *selfies* aujourd'hui modifiables grâce à diverses applications téléchargeables sur nos *smartphones*.

Si Snow utilise le compositing et l'image du corps pour structurer un espace-temps complexe dans *Imposition*, Ruff et LawickMüller l'emploient pour commenter l'identité formatable de l'individu aujourd'hui. Mais dans les trois œuvres, le compositing caractérise fortement l'image contemporaine telle qu'Edmond Couchot la définit :

De même que l'image numérique est une image à la puissance image, porteuse d'une quasi-infinité d'images, le temps numérique serait un temps à la puissance temps, porteur d'une quasi-infinité de temps différents et singuliers, itérables et modifiables à volonté.
(1985, 44)

Transposition, simulacre et recomposition algorithmique de l'image

Le compositing prolonge, déplace et élargit les possibilités expressives de l'assemblage/montage, et la filiation entre photocollage moderne et image composite contemporaine est évidente. Les logiciels de retouche et de montage infographiques offrent aux graphistes et aux artistes une infinité de variations nouvelles en ce domaine. Par exemple, réaliser le *Googlegramme 11S-NY* qui présente les *Twin towers* (2005) aurait été quasi impossible pour Joan Fontcuberta sans un traitement infographique des huit mille images-datas qui composent le diptyque. Le logiciel Photomosaïc a permis d'assembler ces images, prélevées sur Internet en suivant les mots-clés Dieu, Yahve et Allah en anglais, français et espagnol, afin de reconstituer deux photographies documentaires sur l'attentat du 11 septembre 2001. L'important ici est de rappeler que si l'artiste est concepteur du protocole de représentation, il

n'est que partiellement auteur de l'image complexe, à deux niveaux : premièrement, le choix des images est effectué par le moteur de recherche à partir de simples mots-clés ; deuxièmement, c'est un autre logiciel qui détermine l'ordre des documents sur la grille en fonction de leurs contrastes de valeur. Mais l'essentiel est que Fontcuberta *oriente* la lecture des images référentes en signifiant une relation directe entre « dieu » et « attentat terroriste ». Les documents réunis sur la grille constituent l'équivalent d'un métatexte ou d'un hypertexte pour une œuvre littéraire¹⁰. Chaque *Googlegramme* propose ainsi au spectateur un espace critique où ce dernier peut constituer une infinité de récits et de contre-récits selon les relations qu'il tisse arbitrairement entre les images. Fontcuberta commente la réalité médiatique sur un plan sociopolitique ; il n'y a pas ici de vérité à découvrir, mais de l'interprétation à structurer à partir d'images dialectiques¹¹. Les Googlegrammes montrent que

la multiplication des énoncés, leur répétition, le raccourcissement des cycles de diffusion, la guerre pour l'attention créent une forme de saturation de l'attention, qui tue l'espace même de la narration et favorise une logique du *clash*. S'installe alors une course poursuite, entre escalade du soupçon et prolifération des histoires à tous les niveaux de la vie sociale. À chacun son histoire... [...] Désormais, viralité et rivalité vont de pair, virulence et violence, clash et guerre des récits. (Salmon 2019, 331-32-quatrième de couverture)

Fontcuberta met à nu une dérive en cours du « tournant narratif » de la fin du XX^e siècle¹². Au difficile décryptage des récits et contre-récits qui se succèdent sans cesse, et à l'impossible saisie des images éphémères, s'ajoute aujourd'hui la difficulté de faire confiance à la photographie comme empreinte d'un référent réel. Nous ne reviendrons pas ici sur le compositing comme moyen d'élaborer l'illusion, pour aborder sa relation complexe avec l'image

10. Cf. Gérard Genette (1982).

11. Sur la manière dont Fontcuberta utilise l'archive et joue avec les machines logicielles pour construire ses images, cf. Pascal Krajewski (2018). L'auteur écrit dans son résumé : « En tant qu'elles sont censées accompagner un discours de vérité, [Fontcuberta] noie [les archives] dans un dispositif opératif qui relève d'un discours pseudo-savant ; en tant que leur usage collectif induit un pouvoir politique, elles sont le liant d'un hybride socio-technique qu'est l'œuvre débordée par son méta-texte ».

12. Cf. Raphaël Baroni (2016).

de synthèse lorsque cette dernière cherche à simuler la photographie. Dans sa série *Orogenesis* (2002-04, fig. 3)¹³, Fontcuberta (2005) propose des images de paysage qui ne sont pas des photocollages numériques comme les *Google-grammes*, mais qui présentent cependant des effets de collages rapidement repérables malgré l'apparente homogénéité spatiale.

13. L'orogénèse désigne la branche de la géographie physique qui traite de la formation des montagnes.



FIGURE 3 – Joan Fontcuberta, *Orogenesis : Friedrich*, 2002. Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818, huile sur toile, 94,4 x 74,8 cm, Kunsthalle , Hamburg. © Joan Fontcuberta. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Les *Orogenesis* ont été produites avec le logiciel Terragen¹⁴, qui permet de visualiser un paysage en 3D à partir de n'importe quelle image 2D, notamment pour des raisons militaires au départ (par exemple, une carte est transformée en un paysage plausible correspondant). Fontcuberta a utilisé Terragen pour transposer non pas des cartes mais des peintures et des photographies de paysages ou des parties du corps. Le logiciel ne sait faire *que* des paysages en traduisant un goût moyen selon des modèles et des effets standardisés¹⁵. Il interprète, sélectionne, transpose et transforme les surfaces de l'image originelle, quelle qu'elle soit, pour ensuite texturer et habiller photographiquement chacune en fonction de données pré-établies (ciel, eau et roche essentiellement), le tout étant assemblé et recomposé selon une logique spatiale tridimensionnelle. Bien qu'elles soient des images de synthèse, avançons ici l'hypothèse que dans les *Orogenesis* opère de manière sous-jacente un processus de compositing. Certes, il est indirect et beaucoup moins visible que dans les *Googlegrammes*; mais il est plus déstabilisant aussi, car la machine logicielle *et* Fontcuberta nous présentent dans les *Orogenesis* une réalité piègeuse et séduisante.

Globalement, l'artiste catalan utilise le compositing en remplaçant/déplaçant¹⁶ ou en déterritorialisant/reterritorialisant¹⁷ les images dans un contexte visuel nouveau, narratif ou pas. Il dénonce la facilité de tromper le spectateur à l'aide des moyens de communications au service des pouvoirs politiques, économiques et médiatiques. Il s'agit pour lui de signifier que si « nous ne pouvons pas participer à la pratique de la censure de l'information sur le *world wide web*, [... il s'agit de] rester attentif aux pratiques du *Big Brother* de service qui décide des contenus politiquement indésirables ou qui

14. Mot-valise à partir de *Terra generator*.

15. « La génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel » (Baudrillard 1981, 10).

16. Remplacement/déplacement au sens de Jean-François Lyotard : « La modernité de cette fin de siècle consiste en ceci : il n'y a rien à remplacer, aucune lieu-tenance n'est légitime, ou toutes le sont ; le remplacement, et par conséquent le sens, est seulement lui-même un substitut pour le déplacement » (1973, 95). Cf. également Lyotard. *Les déplacements philosophiques* (Brügger, Frandsen, et Pirotte 1993).

17. Déterritorialisation/reterritorialisation au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari : « La fonction de déterritorialisation : D est le mouvement par lequel on "quitte" le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite. Mais des cas très différents se présentent. La D peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense, si bien que la ligne de fuite reste barrée : on dit en ce sens que la D est négative » (1980, 634).

peuvent compromettre la “sécurité nationale” ou les intérêts des principaux sponsors » (Fontcuberta 2006, 36).

D’un médium à l’autre, l’image transcomposite

Nous avons abordé jusqu’ici des photographies qui n’en sont plus vraiment, et des images caractéristiques d’une post-photographie critique. Mais par ailleurs, rappelons que les ressources du composite photographique ont très tôt servi une forme d’assemblage pictural qui n’a pas abouti au Cubisme ou à la factographie¹⁸ du Constructivisme russe. Dans un grand pastel intitulé *Memories* (ou *Lawn tennis*, papier marouflé sur toile, fig. 4), Fernand Khnopff a par exemple transposé dès 1889 plusieurs photos de sa sœur – prises au club de tennis –, dans un espace pictural très réaliste et spatialement unitaire.

18. L’écriture des faits : le terme est inventé par les écrivains russes au début du XX^e siècle, pour décrire un mode narratif qui privilégie le fait réel dans le récit. Les Constructivistes désignent ensuite par ce terme le montage d’images en tant que faits plastiques signifiants.



FIGURE 4 – Fernand Khnopff, *Memories* (ou *Lawn tennis*), pastel sur papier marouffé sur toile, 127 x 200 cm, 1889, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Ici sont déjà associées les notions de composition picturale et de compositing photographique. Dans ce tableau à la fois homogène et hétérogène, le composite a permis à Khnopff d'activer sur de nouvelles bases les artifices de montage de la composition picturale. *Memories* génère en effet un espace-temps du souvenir pluriel de sa sœur, et la répétition du même s'opère ici selon un régime de temporalité intuitif et inédit en peinture.

La transposition du composite à la peinture concerne aujourd'hui la démarche d'artistes multi-médiums comme Laurent Grasso. Chez lui il est plutôt question d'interférences narratives entre des images puisées dans l'histoire et dans l'actualité, quelles que soient leur médium d'origine. Ses dispositifs d'exposition, comme celui d'« Uraniborg » (2012) utilisent la transversalité tous azimuts, et Grasso a montré à cette occasion des peintures intitulées *Studies into the past* (série évolutive depuis 2009, fig. 5) que je qualifierais de « trans-composite », terme capable de définir la transposition d'une image composite à d'autres médiums.



FIGURE 5 – Laurent Grasso, *Studies into the past (soleil double)*, 93 x 120 cm, huile sur bois, coll. part. © Laurent Grasso, Courtesy of the Artist & Perrotin. Photo : Claire Dorn.

Dans ses *Studies into the past*, l'artiste associe, d'une part, des événements selon un processus transtemporel issu de la science-fiction. D'autre part, les tableaux sont réalisés à la manière de maîtres anciens et tout se passe comme si Giotto, Uccello, Botticelli... avaient pu les peindre en ayant connaissance d'images scientifiques ou scientifiques postérieures qui, de Galilée, Kepler, Brahé et Flammarion à nos jours, représentent les phénomènes cosmiques ou les catastrophes naturelles. Laurent Grasso a par exemple utilisé, dans son œuvre *Rétroprojection* (2007), une représentation d'éclipse de soleil provenant

de l'*Astronomie populaire* (Flammarion 1880)¹⁹. Et il pourrait peut-être utiliser aujourd'hui cette image de la lune réalisée en 2018 par Andrew McCarthy à partir de 150 000 clichés, et telle qu'on ne la verra jamais à l'œil nu (Zhang 2019). La mise en abîme du composite caractérise maintenant la représentation d'un réel sans référent facilement identifiable où se mélangent le factuel et le fictionnel, le passé et le présent. Et même si ceci n'est qu'indirectement apparenté à notre sujet, on soulignera que pour Grasso, c'est l'exposition elle-même conçue comme œuvre qui devient un espace composite dans lequel le spectateur est lui-même immergé²⁰.

Grasso exploite le potentiel du transcomposite dans ses peintures pour créer une fausse mémoire historique et des fictions cosmiques ou politiques... Ceci lui permet de réfléchir sur la limite ténue entre croyance et réalité des choses. L'artiste s'intéresse à la perception du visible et du caché en général, et en particulier à la relation entre perception visuelle mécanique et croyance. Il utilise principalement les capacités de survivance ou de revenance des images qu'il utilise²¹ et on constatera qu'aujourd'hui, ce type de procédés transcomposites renforce le fait que « les images ne sont ni les purs fétiches intemporels que prône l'esthétique classique, ni les simples chroniques figuratives que prône l'histoire de l'art positiviste. Elles sont des *montages* de temporalités différentes, des *symptômes* déchirant le cours normal des choses » (2000, quatrième de couverture), selon les termes de Didi-Huberman.

Certaines peintures de *Studies into the past* sont intitulées *Soleil double*, mais c'est aussi le titre donné par Grasso à un bas-relief en marbre et à une double exposition présentée en 2013-14 à New York et Paris. Dans ces expositions, Grasso présente un film de onze minutes tourné en seize millimètres et transféré sur support vidéo. Il s'intitule lui aussi *Soleil double*, selon un principe de circulation des motifs d'un médium à l'autre. Le film présente une promenade dans le Palais de la Civilisation Italienne, un manifeste de l'architecture

19. Il s'agit d'une gravure de Xavier Jubier. Cf. Laurent Grasso (2009, 62).

20. Ainsi, pour mieux brouiller les pistes spatiotemporelles, Grasso confronte parfois ses propres tableaux composites à de « vrais » tableaux et sculptures anciens, puisés dans les collections locales (par exemple dans son exposition « Portrait of a young man » au Bass Museum de Miami en 2011-12). On est ici très proche de la pensée de l'anachronisme et des formules de pathos (*Pathosformeln*) développée par Aby Warburg pour réaliser son atlas *Mnemosyne* dans les années 1920. Cf. Laurent Grasso, notice du tableau *Portrait of a young man* (2012, 106).

21. Cf. Georges Didi-Huberman (2002).

fasciste édifié en 1939 par Mussolini à Rome pour accueillir une exposition universelle en 1942 qui n'aura jamais lieu. Au-dessus du Palais, il y a encore un deuxième soleil dans le ciel, ajouté en postproduction, qui renvoie à l'hypothèse du soleil jumeau, baptisé Némésis en référence à la déesse grecque destructrice (Sacco 2020). Le soleil double, métaphore de la vie et de la mort, signifie la menace permanente d'une ruine du monde. Le film de Grasso est quasi documentaire, et le compositing numérique lui permet de brouiller légèrement, d'un médium à l'autre, le lien entre narration falsifiante et narration véridique²². Il participe au développement d'un concept fondateur du travail de l'artiste : dialectiser le factuel et le fictionnel pour révéler l'ubiquité permanente du réel.

La part du composite dans l'image métamorphique

Nous terminerons notre propos en nous attardant sur la manière dont les artistes utilisent les ressources métamorphiques du compositing sans chercher à faire disparaître les effets de montage. Au tournant des XX^e et XXI^e siècles, le métamorphisme numérique qu'utilisait par exemple Orlan dans ses *Self-hybridations* (1994-2008, quatre temps successifs²³) avait pour cadre un art corporel à travers lequel l'artiste milite contre tout processus de normalisation physique ou socioculturelle. Dans ces images, des photographies du visage d'Orlan, déjà transformé par la chirurgie esthétique, fusionnent avec celles de divers objets anthropomorphiques anciens, essentiellement des représentations féminines, et qui commentent indirectement l'histoire de l'ethnologie occidentale. Sans chercher l'illusion réaliste en masquant systématiquement tous les raccords internes, la déformation et la transformation composite visent ici à dénoncer l'esthétiquement correct, en un mélange où beauté et monstruosité ne s'opposent pas. En 2009, Orlan écrivait que :

La première série d'hybridation, la précolombienne, est aussi une hybridation entre la photographie digitale et la sculpture, la sé-

22. « La narration falsifiante dépend directement de l'image-temps, des opsignes et des chronosignes, tandis que la narration traditionnelle renvoie aux formes de l'imagemouvement et à des signes sensori-moteurs » (Deleuze 1985, 179).

23. *Self-hybridation, Entre-deux* (1994), *Défiguration-Refiguration, Self-hybridations précolombiennes* (1998), *Self-hybridations africaines* (2000-2003), *Self-hybridations amérindiennes* (2005-2008).

rie africaine, entre les débuts de la photographie et les nouvelles technologies de l'image. Pour ces séries, j'ai utilisé un logiciel de graphisme très spécialisé. La dernière série, hybride peinture et photographie digitale. C'est très important pour moi puisque toute ma vie j'ai essayé de casser les barrières, les murs entre les générations, les sexes, les cultures et les pratiques artistiques. (2009)

La part du composite peut devenir à la fois prépondérante et seconde, directe ou indirecte, dans un protocole artistique contemporain, signe de la banalisation des techniques qu'il met à disposition de chacun. C'est le cas dans *Improbable genèse* (fig. 6), une installation d'images animées et projetées dans un espace sombre, que j'ai réalisée en 2018 avec François Landriot. Le point de départ de cette œuvre est un ensemble de six composites photographiques transformés en dessin avec des outils numériques pour faire la série *Le récit de la peau* (2017). Les composites ont été produits à partir de photos documentaires prises pendant la reconstitution taxidermique²⁴ d'un rhinocéros blanc récemment euthanasié dans un zoo. Ces grands dessins sur calque mettaient en scène la question de la survie animale dans le cadre d'un projet collectif²⁵.

24. Les photographies ont été prises par François Landriot et moi-même pendant la reconstitution de l'animal à la Maison de la taxidermie Fanucci en 2016-17 à Salernes (Var, France) pour le compte du muséum d'Histoire naturelle d'Aix-en-Provence.

25. Exposition *Sauver sa peau*, galerie Zola, Maison du livre Aix-en-Provence, 2017. Consulté le 15 juin 2020.



FIGURE 6 – Jean Arnaud et François Landriot, *Improbable genèse*, triple projection vidéo (18, 17 et 16 min.). © Jean Arnaud/François Landriot.

Ce transcompositing initial est décisif car il a fourni le matériel graphique d'*Improbable genèse*, mais il a ensuite été relayé par un travail de morphing qui présente une lente transformation d'un dessin en un autre selon une morphogenèse sans fin. Cette métamorphose graphique a été mise en boucle dans les trois projections. Le modelage progressif de ces objets étranges, à la fois rocheux et animaux, ne parvient jamais à constituer la forme complète du rhinocéros. Cette œuvre transcomposite animée propose une expérience empathique de la matière et des formes, interrogeant poétiquement le spectateur sur les conditions du vivant à travers les mutations d'une sorte de golem²⁶.

26. Cf. Jean Arnaud (2021). Repéré ici.

Les œuvres abordées dans ces pages montrent qu’aujourd’hui les techniques de compositing deviennent des outils dont on ne cherchera plus à savoir s’ils sont suffisamment maîtrisés pour donner une illusion satisfaisante de réel. Les artistes les utilisent selon un dialogisme qu’ils construisent avec précision selon leur intention, en jouant avec des effets documentaires et fictionnels infiniment variables. Il s’agit de proposer un espace d’expérience critique au spectateur en l’interrogeant sur l’instabilité, la transitivité et le pouvoir des images dans le monde actuel, au-delà de la confusion médiatique entretenue par les appareils socioculturels dominants.

Bibliographie

Arendt, Hannah. 1972. *Les origines du totalitarisme*. Paris : Seuil.

Arnaud, Jean. 2005. « Toucher pour voir ». In *Histoire et esthétique du contact dans l’art contemporain*, édité par Sylvie Coëllier. Arts. Théorie et pratique des arts. Aix-en-Provence : Publications de l’université de Provence.

———. 2014. *L’espace feuilleté dans l’art moderne et contemporain*. Arts. Histoire, théorie et pratique des arts. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence.

———, éd. 2018. *Espaces d’interférences narratives : art et récit au XXI^e siècle*. Toulouse : Presses universitaires du Midi.

———. 2021. « Improbable genèse ». In *Biomorphisme, catalogue exposition Marseille, Friche Belle de Mai (2018-19)*, édité par Jean Arnaud, Sylvie Pic, David Romand, et Julien Bernard. Paris : Naima. <https://www.naimaunlimited.com/biblio/biomorphisme-approches-sensibles-et-conceptuelles-des-formes-du-vivant/>.

Aspect, Alain, François Bouchet, et Éric Brunet, éd. 2005. *Einstein aujourd’hui*. Savoirs actuels. Les Ulis : Paris : EDP sciences ; CNRS.

Baroni, Raphaël. 2016. « L’empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses ». <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10766>.

Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Débats. Paris : Galilée.

Brogowski, Leszek. 2013. « La photographie composite de Francis Galton, son protocole et son flou ». In *Protocole & photographie contemporaine*, édité par Danièle Méaux, 219-37. Travaux. Collection "Arts" 164. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Brügger, Niels, Finn Frandsen, et Dominique Pirotte, éd. 1993. *Lyotard, les déplacements philosophiques*. Le point philosophique. Bruxelles : De Boeck université.

Collignon, Solen. 2020. « Qu'est-ce que le compositing VFX ? » https://www.cnc.fr/cinema/actualites/questce-que-le-compositing-vfx_1119531.

Couchot, Edmond. 1985. « À la recherche du temps réel ». *Traverses* 35.

Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Collection "Critique" 2. Paris : Editions de Minuit.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Collection "Critique", t. 2. Paris : Éditions de minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Collection "Critique". Paris : Editions de Minuit.

———. 2002. *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paradoxe. Paris : Minuit.

Flammarion, Camille. 1880. *Astronomie populaire*. Paris : Marpon & Flammarion.

Flusser, Vilém. 1996. *Pour une philosophie de la photographie*. Traduit par Jean Mouchard. Paris : Circé.

Fontcuberta, Joan. 2005. *Joan Fontcuberta : landscapes without memory*. 1st ed. New York : Aperture : Available in North America through D.A.P./Distributed Art Publishers.

———. 2006. « Googlegrammes. Bruits d'archive ». In *Catalogue exposition Googlegramas*. Paris : Instituto Cervantes.

Freud, Sigmund. 2001. *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot & Rivages.

———. 2019. « L'Inconscient ». In *Métapsychologie*, édité par Jacques Sédad. Paris : Flammarion.

- Galton, Francis. 1883. *Inquiries into Human Faculty and its Development*. Londres : Macmillan.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Collection Poétique. Paris : Seuil.
- Grasso, Laurent. 2009. « The Horn Perspective ».
- . 2012. « Portrait of a young man ».
- Krajewski, Pascal. 2018. « La maïeutique de l'archive selon Joan Foncuberta ». *Focales*. <http://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2074>.
- Lavocat, Françoise. 2016. *Fait et fiction : pour une frontière*. Poétique. Paris : Éditions du Seuil.
- LawickMüller. 2000. « Perfectly SUPER Natural ».
- Liotard, Jean-François. 1973. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : 10/18.
- Michelson, Annette, et Kenneth White, éd. 2019. « Touching to see ». In *Michael Snow*. October files. Cambridge, MA : The MIT Press.
- Orlan. 2009. « De la self-hybridation aux cellules souches ». <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/actesbranly.451>.
- Poincaré, Henri. 1970. *La valeur de la science*. Paris : Flammarion.
- Ricœur, Paul. 2003. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris : Seuil.
- Ruff, Thomas. 1997. *Thomas Ruff : Centre national de la photographie, Paris, du 10 septembre au 17 novembre*. Paris : Arles : Centre national de la photographie ; Actes Sud.
- Sacco, Laurent. 2020. « Le Soleil était en couple avec une étoile née en même temps que lui ». <https://www.futura-sciences.com/sciences/actualites/soleil-soleil-etait-couple-etoile-nee-meme-temps-lui-67641/>.
- Salmon, Christian. 2019. *L'ère du clash*. Paris : Fayard.
- Taillet, Richard, Loïc Villain, et Pascal Febvre. 2018. *Dictionnaire de physique*. Bruxelles : De Boeck.
- Zhang, Michael. 2019. « Photographer Uses 150K Moon Photos to Reveal Its Hidden Colors ». <https://petapixel.com/2019/03/04/photographer-uses-150k-moon-photos-to-reveal-its-hidden-colors/>.