



**HAL**  
open science

## La fabrique de l'image d'Oscar Muñoz

Adrien Casimiro

► **To cite this version:**

Adrien Casimiro. La fabrique de l'image d'Oscar Muñoz. Revue (In)Disciplines, 2022, 4. hal-03871471

**HAL Id: hal-03871471**

**<https://hal.science/hal-03871471>**

Submitted on 25 Nov 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.

# La fabrique de l'image d'Oscar Muñoz

Adrien D. Casimiro

## Résumé

Né en 1951 à Popayán (Colombie), Óscar Muñoz est l'un des artistes contemporains les plus influents de son de la scène latino-américaine mais aussi internationale ; c'est précisément cette renommée qui a convaincu le Musée du Jeu de Paume de lui consacrer en 2014 une exposition intitulée « Protographies ». Derrière ce néologisme, il nous faut comprendre l'importance accordée par l'artiste non à l'instant de la prise de vue photographique, mais au moment antérieur à celui où l'image est fixée définitivement sur le papier. Et c'est précisément cet instant où l'image se fabrique sous nos yeux que nous souhaiterions aborder au cours de cet article.

Créativité et émergence iconique. L'objectif du présent article vise à interroger cette conjonction de coordination reliant ces deux moments cruciaux de l'acte de création d'une image. Pour ce faire, nous souhaiterions prendre appui sur l'œuvre plastique de l'artiste colombien Óscar Muñoz (1951) qui possède la particularité de nous proposer de successifs arrêts sur image, qui ne manquent pas de retenir notre intérêt et de forcer notre regard tant ils s'offrent, l'espace d'un instant, comme un paradoxal monument dressé à la verticale du temps. Comme nous allons l'analyser, toutes ces pièces ont pour principale caractéristique de nous inviter à voir et à regarder, en temps réel, l'émergence iconique, avant que celle-ci, quelques secondes plus tard, ne finisse par s'évanouir sous nos yeux. Les dernières expositions qui lui ont été consacrées au musée du Jeu de Paume (Paris du 3 juin au 21 septembre 2014), à la Fondation Sorigué de Lleida (décembre 2017 à mars 2019) ou encore à la Caixa Forum de Madrid (du 28 avril 2021 au 16 janvier 2022) avaient, certes, le mérite de proposer à son public une rétrospective couvrant l'intégralité de la production d'Óscar Muñoz des années 1970 à nos jours, mais leur apport essentiel et indiscutable résidait dans le sort qui était consacré à la fabrique de l'image. Si l'on y retrouvait les thématiques chères à l'artiste -et à bien d'autres encore- (l'inexorable passage du temps, la fragilité de la vie, la mémoire...), on demeurerait, cependant, sensible à cette manifestation de l'immatériel que rendaient possibles des œuvres à la limite de la disparition. Ce n'était donc pas tant le fond que la forme des images utilisées par cet artiste que certains spectateurs retiendraient de ces expositions.

Qu'y voyait-on ? Des dessins hyperréalistes exécutés au fusain, l'utilisation de photographies où de savants clairs-obscur traduisaient les fractures sociales et politiques d'une Colombie exsangue, mais aussi -et peut-être même surtout- un progressif abandon du papier au profit de l'exploration de matériaux et de processus de création *a priori* des moins conventionnels, comme l'impression sur plastique mouillé, le souffle humain ou encore l'utilisation de café ou de morceaux de sucre. Ces œuvres s'intitulaient *Inquilinatos* (1979), *Interiores* (1981-1986), *Cortinas de Baño* (1985-1986), *Tiznados* (1990), *Narcisos* (1995-2014), et *Narcisos secos* (1994-1995) *Aliento* (1996-2002), *Simulacros* (1999), *Pixeles* (1999-2000), *Re/trato* (2004), *Línea del destino* (vidéo de 2006), *Archivo por contacto* (2008) ou encore *A través del cristal* (2008-2009).

Qu'y regarde-t-on ? Pour les besoins de notre propos, ne retenons que les œuvres convoquant des surfaces et des matériaux jugés inhabituels. Réalisées au pochoir et à l'aérographe sur la surface instable d'un support aussi banal que notre quotidien rideau de douche en plastique, les pièces constituant *Cortinas de Baño* dessinent, entre transparence et opacité, des silhouettes humaines que les visiteurs font se mouvoir lors de leur passage entre ou

au travers de ces œuvres. *Tiznados*, pour sa part, prolonge cette (im)matérialisation des corps à l'aide de traits de charbon qui progressivement envahissent le plâtre sur lequel sont dessinées ces formes, pour y détailler et décomposer des corps fragmentés. Si une nouvelle étape vers la désintégration de la matière est alors franchie ici par Óscar Muñoz, c'est la série *Narcisos* qui nous interpellera le plus, puisque, à partir de sa propre image, l'artiste y développe un procédé de fabrication de l'image inédit : s'inspirant du bain chimique révélateur, utilisé lors du développement photographique, Óscar Muñoz fait apparaître sur l'eau, au moyen de poussière de charbon, son visage. Les *Narcisos secos* reprennent ce même processus, à la différence près que l'image finale du visage de l'artiste n'est rendue possible qu'après évaporation totale du liquide. *Simulacros*, pour sa part, reprend les précédentes techniques de développement de la photographie argentique et nous propose trois bacs remplis d'eau, support de la formation et de la décomposition d'images, qui se délitent sous l'action d'une goutte d'eau. Dans *Re/trato*, une main tente inlassablement de dessiner au pinceau les traits d'un visage que l'on reconnaît être celui de l'artiste, mais l'eau (support sur lequel se pose le geste créateur) et la dalle de ciment (surface sur laquelle est posée l'œuvre) en plein soleil empêchent, bien évidemment, la réalisation complète du portrait d'un artiste Sisyphe. La vidéo *Línea del destino* ne pouvait alors guère nous dévoiler autre chose que le reflet du visage d'Óscar Muñoz, mais réfléchi cette fois-ci dans une flaque d'eau logée au creux de ses mains ; une image qui se forme et se dissout au fur et à mesure que l'eau s'écoule inmanquablement entre ses doigts, révélant ainsi un portrait voué à un effacement parce que fait d'eau. Enfin, *Aliento* est constitué de disques métalliques parfaitement polis et dont la surface est imprimée à l'aide d'un procédé photo-sérigraphique gras ; pour révéler les images imprimées par l'artiste et représentant des portraits de victimes politiques, le visiteur doit souffler sur la surface des objets.

Ainsi, qu'est-ce que l'image pour Óscar Muñoz ? De Platon à Lacan, en passant par Descartes, Heidegger et Sartre, la réponse des philosophes à cette interrogation cruciale a varié, et prend même dans leur cas la forme d'une radicale opposition. Quoi de commun, en effet, entre une philosophie qui met l'image en position de presque objet et la voit partout errer à la surface des choses, et une philosophie qui l'intériorise comme l'acte d'un sujet en révolte contre l'étant donné du monde ? En dépit de cette grande différence des réponses, la question de l'image est pourtant restée, d'un philosophe à l'autre, étonnamment inchangée dans ses termes. Ainsi, depuis la querelle byzantine des images et l'iconoclasme des mouvements religieux radicaux, il a fallu attendre ces quatre dernières décennies pour que la pensée de l'image retrouve la même intensité : face à ces discussions sur le concept, la validité, le pouvoir et/ou l'impuissance des images, il semble opportun de faire un pas en arrière ou un pas de côté, et de

chercher à comprendre ce que l'on a appelé le « tournant iconique » dont est le porte-parole Óscar Muñoz.

Alors que la langue parlée est le propre des êtres humains, les images leur opposent une corporéité qui, pour ainsi dire, « garde ses distances ». Les images ne peuvent être entièrement remises à la disposition des individus, à qui elles doivent leur formation, que ce soit à travers des opérations sensibles ou une exploration du langage. C'est dans cet effet même que réside, il nous semble, la raison de la fascination exercée par l'image : jusqu'aux Lumières, le pouvoir de l'image fut décrit, dans toutes les théories de l'image, au moyen de termes ordinairement utilisés pour définir les forces naturelles. Formations matérielles, moyen d'activation de la mémoire, les images se présentent comme des « *imagines agentes* », pour reprendre l'heureuse expression de l'auteur anonyme de la *Rhétorique à Hérennius* du I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, des « images agissantes ».

Or, depuis la philosophie des Lumières, l'idée selon laquelle les images sont vivantes et agissantes est pourtant devenue un objet d'étude et désormais, chacun sait -ou croit savoir- que les images ne mènent aucune existence propre, car elles sont faites de matériaux inorganiques, comme le prouvent celles mises en œuvre par Óscar Muñoz. Les historiens de l'art sont bien placés pour le savoir, eux qui doivent traquer la signature la plus profonde d'une œuvre dans sa texture même, et qui doivent l'expliquer dans sa pure matérialité. Les images sont -ou seraient- constituées de matière morte. Et pourtant. Aby Warburg s'est approché comme peu d'autres de ce double jeu de l'inorganique et de l'existence autonome ; il écrit, dans un passage de ses fragments consacrés au projet d'une psychologie de l'art : « Tu vis et tu ne me fais rien ». L'image chez Óscar Muñoz *est et fait*. Dans chacune des œuvres mentionnées plus haut, on constate une certaine autonomie de l'image. « *Fiat imaginis* ». Que l'image soit. Chez Óscar Muñoz non seulement nous assistons en direct à la création de l'image, mais celle-ci ne durant que quelques secondes, nous nous émouvons également face à la dissolution de cette même image, face à son altération, sa décomposition ou encore face à son évaporation. En nous inspirant des travaux de l'historien des arts allemand Horst Bredekamp, nous pouvons aisément affirmer que la fabrique de l'image chez Óscar Muñoz se fonde sur ce concept d'*enargeia* -que l'historien des arts allemand reprend de la *Poétique* d'Aristote- et qui consiste à « mettre sous les yeux » une représentation qui donne l'impression d'une présence incarnée. Comme nous avons pu le constater dans le descriptif de ces œuvres, l'artiste colombien nous livre donc une image dans son processus d'émergence matérielle. Il nous « met sous les yeux » : la tridimensionnalité plastique de ses images est le fruit d'une action conjuguée d'une présence et d'une absence, d'une imitation et d'une abstraction. Créativité et émergence iconique. Lorsque

Platon expliquait, dans son allégorie de la caverne, que les individus suivaient les mouvements des ombres issues des images plutôt que la lumière du soleil, il formalisait ainsi *ex negatio* l'acte d'image. Et Óscar Muñoz procède exactement de la même manière. « Quand voir, c'est faire » (Austin : 98). Les images que vous avez vu naître en direct sont *être* et *faire* : elles sont parce qu'elles font, et font parce qu'elles sont. Elles sont une image vivante *dans* une image. Henri Lefebvre a nommé dans sa *Critique de la vie quotidienne* « l'image de l'acte » (Lefebvre : 77). Elle est un « acte iconique » (Dubois : 37). Si, jusque dans les études récentes, on se contente de soulever la question des « effets de l'image », le concept même d'« acte d'image » -qui est, il me semble, ce que contient cette conjonction de coordination au cœur du binôme « créativité *et* émergence iconique »- ce concept d'« acte d'image » n'est donc jamais bien loin. La question n'en demeure pas moins d'actualité, et nous convoque et oblige à des propositions de réponses. La question à laquelle nous souhaitons essayer de répondre en nous appuyant sur le travail d'Óscar Muñoz est la suivante : pouvons-nous reconnaître aux images une activité autonome ou ne sont-elles amenées à l'acte d'image qu'à travers les activités de ceux qui s'y confrontent ?

Être ou ne pas être, telle est la question. La fabrique de l'image chez Óscar Muñoz révèle les mécanismes de création et d'émergence iconique : dotée d'une force vive, l'œuvre visuelle de cet artiste est la reformulation de l'un des nombreux paradoxes platoniciens disséminés ici et là tout au long d'un parcours philosophique qui ne s'est guère exclusivement consacré aux arts visuels. Comme dans le *Sophiste*, comme chez Platon donc, Óscar Muñoz formalise le paradoxe suivant : l'existence d'une vérité liée à l'image qui ne peut exister mais qui, malgré tout, existe, même quelques fractions de secondes. Discutant des modalités de définition de l'image qui, d'un côté, se distingue par son éloignement de l'être, mais qui, de l'autre, peut être sa partie et son médium, Platon soutient, à travers la voix de Théétète, que « ce qui est semblable n'existe pas [s']il n'est pas véritable. Mais il existe » (*Sophiste*, 240b-c). La vérité de ce paradoxe est la logique de l'image.

En somme, depuis quarante ans maintenant, Óscar Muñoz met l'image au miroir de l'ontologie ; en cela, comme nous venons de le constater au travers de toutes les productions réalisées à partir du visage de l'artiste, elles se veulent la doublure de l'être. Sommées de décliner leur identité et de produire l'éclat inaltérable de leur rapport à l'être, les images décrites plus haut se défont dans l'inconsistance à laquelle elles étaient immanquablement vouées avant même leur apparition. Elles ne sont pas davantage ce qu'elles font croire qu'elles sont (le visage qu'elles représentent) ou qu'elles ne sont là où l'on croit les voir. L'être est alors soustrait à lui-même dans le mirage d'une ressemblance et se déplace hors de son lieu d'appartenance ; ainsi

en va-t-il du reflet du visage apparaissant à la surface réfléchissante des eaux dans *Línea del destino* ou de tous ces visages anonymes de *Juego de probabilidades* (2007) découpés en petits carrés qui, réunis dans un carré plus grand, constituent une mise en abyme par la multiplication aussi vertigineuse que vide de tous ses portraits de portraits. Óscar Muñoz nous plonge donc dans ce qui aurait tout l'air d'être une aporie : trois déterminations indéterminantes paraissent priver ces images de toute consistance d'être : leur non-existence, leur non-lieu et leur non-identité. Contrairement à la chose représentée, l'image chez notre artiste n'existerait pas, n'habiterait pas un lieu qui lui soit propre, pas plus qu'elle n'aurait d'identité d'essence : sans corps résistant, sans lieu de résidence, sans identité définitive, elle serait dès lors un simulacre.

Pourtant, Óscar Muñoz parvient à sortir ces images de l'impasse ontologique qui les renverrait, en définitive, tantôt à une *mimésis* des apparences, tantôt, comme chez Jean-Paul Sartre, à la projection imaginaire du sujet. En cela, il est opportun, nous le croyons, de remplacer la question de l'être de l'image chez Óscar Muñoz par celle du *faire* propre à ces créations hors normes : que font ces images ? Quel genre d'opérations rendent-elles possibles que les mots ne pourraient ou ne peuvent accomplir ?

L'ensemble des œuvres ou installations analysées plus haut constitue la fabrique de l'image selon Óscar Muñoz, dans la mesure où elles nous invitent à passer d'une ontologie *de* l'image à une pragmatique *des* images, qui parvient à dépasser le dualisme du sujet et de l'objet, et avec lui le modèle du miroir. Dans chacune des pièces décrites, nous constatons que l'image est face *et* surface -poudre de charbon ou pellicule d'eau- qui, dans l'ordre du visible, donnent figure, configurent et contractent parfois des éléments disparates, comme toutes ces photographies de visages anonymes qui, réunies dans *Juego de probabilidades*, en viennent à constituer un portrait plus vaste d'un visage plus grand. Avant d'être une reproduction ou une projection, l'espace de l'instant séparant la création de la disparition d'une image chez Óscar Muñoz s'affirme comme un plan de connexion qui *fait* le rapport entre les éléments qui le composent, qui établit le lien entre la créativité et l'émergence iconique. Un portrait peut bien ressembler à son modèle (bien souvent, l'artiste), en imiter l'apparence ou en exprimer l'intériorité ou l'antériorité ; il n'en est pas moins d'abord et avant tout ce qui rend visible une certaine disposition des traits que les coups de pinceau de *Re/trato* tentent, coûte que coûte, de matérialiser. Dans une perspective deleuzienne, l'artiste colombien nous propose un processus cartographique qui relève ce qui se passe, peut se passer ou aurait pu se passer entre les composantes d'un visage, le volume d'un corps, sa manière d'être à l'espace. Par opposition à la dimension figurative qui privilégie donc la forme, c'est le régime intersticiel des images qui est ici exploré avec des œuvres aussi bien photographiques que vidéo. Évocateur de

l'espace, de la brèche et de la disponibilité, de la séparation comme de la médiation, l'interstice -du latin *interstitium*, de *inter* (« entre ») et *stare* (« se tenir »)- exprime la dimension ouvrante aussi bien qu'œuvrante des images produites par l'artiste colombien. Si, dans *L'interstice figural. Discours, histoire et peinture* (1994), Bernard Vouilloux explore cet entre-deux afin de démontrer les liens indéfectibles unissant texte et image, si dans *L'acte créateur* (1997), Jean-Michel Maulpoix rappelle, en reprenant Stéphane Mallarmé, que « le tableau, le poème, la sculpture ou la symphonie n'ajoutent pas au monde un objet supplémentaire parmi d'autres, mais comme l'énigme même de ce monde, son point de fuite et son entrouverture. [...] Créer, dès lors, serait creuser » (Maulpoix : 18), la fabrique d'image chez Óscar Muñoz est « une dé-création » (Maulpoix : 29).

Or, en nous plaçant comme en suspens dans cet entre-deux avant et après la disparition d'une image, l'artiste colombien nous offre l'espace d'un instant et l'instant d'un espace la possibilité de saisir les mécanismes de la fabrique de l'image. On constate alors que, plus que son auteur, l'image créée sous nos yeux est créatrice. D'émotion, de sensations, certes, mais surtout d'inquiétude : si elles disent toutes la précarité de la vie, toutefois, disent-elles ensemble l'être et le rien, elles disent une *œuvre* -les anglophones parleraient d'un « *work in progress* »- elle-même prise en tenaille entre la présence et l'absence. En nous conviant à occuper le petit espace et le temps bref qui leur sont impartis, ces images donnent le « là ».

Créateur est ainsi celui qui renouvelle sans cesse la présence de l'homme à lui-même en produisant des formes qui posent les questions demeurées sans réponses ou qui parfois répondent à des questions jamais posées. Au départ de toute création est ce décalage entre la question et la réponse, comme entre l'homme et sa propre existence, cette nécessité de tracer des chemins obliques. Créatrices sont l'inadéquation, l'imperfection, la finitude, telles autant d'invites à rester en éveil, à reprendre langue, à prêter forme, à demeurer vivant au cœur de cette énigme et de ce bien dont chacun, faute de débrouiller les causes, doit apprendre à faire chanter les contradictions d'une voix juste » (Maulpoix : 21).

Ainsi, est-ce au cœur d'un entre-deux spatial et temporel que réside l'émergence iconique de ces œuvres d'Óscar Muñoz. Le terme « inframince » -inventé par Marcel Duchamp au détour de plusieurs de ses notes et cependant encore trop peu convoqué par l'historiographie des arts- est ce qui définit cette « zone archaïque » (Simone Korff-Sausse) indispensable à la constitution d'une image. À la façon d'un Lucio Fontana, notre artiste colombien fend un espace



mais aussi un temps pour créer et de l'espace et du temps afin de s'y loger. L'image est donc à la recherche d'un lieu et d'un instant qui puissent l'accueillir pour que la forme se forme, comme le rappelle Henri Maldiney (Maldiney : 78).

Pourtant, l'image n'est pas à verser au registre du pur et simple non-être ; la preuve en est sa persistance et celle de ses effets sur les visiteurs et les regardeurs, dont le moindre n'est pas l'illusion dont elle nous abuse, malgré sa progressive dématérialisation et donc son inexorable inexistence. La fabrique de l'image d'Óscar Muñoz fait que celle-ci in-existe, persiste, et même devrait-on dire avec Spinoza « persévère » dans son inexistence. L'inexister de l'image, c'est-à-dire son existence par-delà son inconsistance, s'affirme dans sa résistance à la parole dans la double dimension de l'ineffable, ou de l'impossible à dire qui ne cesse pourtant de faire parler, et de l'indélébile ou de l'ineffaçable qui s'oppose à l'oubli. Pour le dire avec Kant parlant de l'illusion, l'image d'Óscar Muñoz c'est « le leurre qui subsiste » (Kant : 34) même quand a cessé la croyance dans ce qu'on continue de voir. Il n'est pas indifférent que l'exemple fourni par Kant soit précisément celui des peintures en trompe-l'œil qui font « subsister » le leurre, ni peut-être sans quelque ironie involontaire qu'il l'illustre d'un tableau représentant des philosophes et qui n'est autre que la célèbre *École d'Athènes* de Raphaël (1508-1512), selon la suggestion d'une note de Michel Foucault.

Toutefois, subsister n'est pas résister. Si la résistance est le fait d'un réel qui s'impose à nous, il en va autrement de la subsistance qui est le reste d'une disparition, un rien qui précisément n'est pas rien, l'apparence entre être et non-être qui vit parmi les choses dans l'indécidable d'un « peut-être ». Ces dépôts de charbon laissés au fond des bacs structurant la série des *Narcisos* sont le manifeste de l'être. Au-delà du « *desengaño* » -de la dé/illusion- survit le possible d'être qui ne demande qu'à nous reprendre dans les rets de l'illusion, non sans laisser la trace active d'un vacillement entre la proie du réel et son ombre. Comme si dans ses images, Óscar Muñoz doutaient d'elles-mêmes. Mais aussi comme si, dans ces images qui empruntent à l'être, « Óscar Muñoz » sa semblance, quelques fantômes s'efforçaient de venir à l'existence. Magnifiquement mis en scène par Ovide, le mythe de Narcisse pris au leurre de sa propre image condense exemplairement ce drame de l'aliénation de l'être dans l'image qui le déréalise et que mettent en forme les *Narcisos secos*. À bien en suivre le déroulement dans sa version ovidienne, il s'avère que le Narcisse antique est moins narcissiquement épris de lui-même que de l'image même ; Ovide est, en effet, le seul des auteurs antiques à souligner que l'amour de Narcisse va d'abord à l'image comme telle, et que ce n'est que dans un second temps qu'il finit par s'y reconnaître, comme le rappelle Hubert Damisch dans son article « D'un Narcisse l'autre » (Damisch : 118). À l'amour de soi s'oppose l'amour de l'image où le soi ne revient pas en

miroir sans avoir été préalablement transfiguré par l'image. Il existe donc chez Óscar Muñoz une force de l'image qui tient à sa puissance propre de transformation des objets représentés ; ainsi que l'écrit Louis Marin « l'efficace de l'image tiendrait moins à ce qu'elle représente, à l'idée qu'elle met en visualité qu'à ce qui se présente, en elle et par elle de beauté » (Marin : 39). Elle fait bien mieux que refléter le monde puisqu'elle le sublime en lui prêtant l'éclat et la concentration des surfaces réfléchissantes, et puisqu'elle donne forme objective à l'objet rêvé du désir. Comme l'a conceptualisé Jean-Christophe Bailly : elle est « l'imagement », c'est-à-dire « la force d'insistance et de dilatation d'une image » (Bailly : 35). Avant d'être victime de lui-même, Narcisse est d'abord victime de la puissance de séduction de l'image. Dans cette version éminemment tragique, Narcisse est moins coupable de se préférer à la nymphe Écho que victime de son addiction à l'image aux dépens d'un être réel. Ce sortilège de l'image miroitique tient à son pouvoir de jouer l'éclat et la consistance de l'être dans le faux-être de l'apparence et, par là aussi, à la promesse de sa maîtrise en lieu et place d'une ouverture de l'être, « un écart, [...] un saut » (Bailly : 34) : en faisant miroiter la perspective trompeuse d'une possession sans soumission à sa loi, elle expose celui qui s'y laisse prendre à la méprise sur l'être.

Si toute chose a son lieu propre, naturel ou non, l'image chez Óscar Muñoz est utopique (« οὐ- », privatif et « τόπος », « τόπος » (« lieu »), signifiant donc « (qui n'est) en aucun lieu ») ; sans réceptacle ni contexte où l'on puisse la trouver et la saisir, hors-lieu donc, dont le mirage peut se produire partout et nulle part : elle miroite à la surface des corps réfléchissants, délocalise les lieux qu'elle transporte dans ses reflets.

L'œuvre vidéo *Re/trato* nous permet d'aller plus loin dans notre réflexion sur la fabrique de l'image chez Óscar Muñoz. Les coups de pinceau que nous voyons matérialiser à l'écran les contours d'un visage qui, sous l'effet de la chaleur, commencent déjà à se dissiper à peine sont-ils exécutés ont leur place sur le premier segment de la célèbre ligne de la fin du livre VI de *La République* qui schématise et ordonne les différents degrés du rapport à l'être :

Prends donc une ligne coupée en deux segments inégaux, l'un représentant le genre visible, l'autre le genre intelligible, et coupe de nouveau chaque segment suivant la même proportion ; tu auras alors, en classant les divisions obtenues d'après leur degré relatif de clarté ou d'obscurité, dans le monde visible, un premier segment, celui des images -j'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets que l'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants, et toutes les représentations semblables... Pose maintenant que le second segment correspond aux objets que ces

images représentent, j'entends les animaux qui nous entourent, les plantes ou tous les ouvrages de l'art.

Bien que largement postérieure à l'époque platonicienne, une tradition d'origine grecque rapportée par Pline et qui attribue à Dibutade, jeune fille de Corinthe, le mérite de l'invention du dessin, vient confirmer le rapport à l'être que Platon reconnaît dans l'*eikôn* (« *εἰκών* ») traduit par « copie » naturelle :

En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher.

Quand on sait le rôle déterminant pour la pensée platonicienne joué par l'amour dans la visée de l'être, on ne peut qu'être frappé par la convergence entre les révélations de la prêtresse Diotime à Socrate dans *Le Banquet* (201d-212b), et l'éloquence muette du geste amoureux de Dibutade, comme on ne peut méconnaître l'analogie entre la scène nocturne corinthienne éclairée par une lanterne et le théâtre d'ombres et de lumière de la caverne platonicienne. Malgré son peu d'être, l'ombre portée n'y est nullement tenue pour un faux relevant de l'imposture du simulacre, mais bien pour une copie authentique d'après nature, au plus près de l'original dont elle porte la signature sensible. Ce que révèlent les gestes de Dibutade et d'Oscar Muñoz dans *Re/trato* au fur et à mesure de son tracé, qu'on voit à l'écran lent et appliqué à ne rien laisser perdre des moindres détails du contour du visage, n'est autre que la présence de l'être hors de lui, son insistance dans l'ombre qui tient encore à lui dans la contigüité de l'espace et la simultanéité de l'instant. Nous suivons ici Jean-Christophe Bailly quand il relève que l'ombre de l'amant de Dibutade « c'est son apparence, mais en tant qu'elle n'est qu'à lui, que de lui, en tant qu'elle laisse malgré tout paraître l'être de celui qui la porte, en tant qu'elle est la forme que prend la parution » (Bailly : 44). À littéralement épouser le contour de son modèle, le geste de la jeune corinthienne amoureuse n'est pas encore à proprement parler un dessin, c'est encore un « toucher de l'être dans son ombre » (Bailly : 55) qui en recueille la présence dans l'effusion d'une caresse. Bien que le spectre de la mort possible plane sur ces deux scènes, l'ombre n'est pas encore celle de l'absence, mais l'épure vivante de l'être, sa surabondance et

sa présence en l'autre que lui ; littéralement et au sens le plus fort du terme : sa sur-vivance (Didi-Huberman).

C'est ce règne autonome de l'image qu'amorce, non sans équivoque, le geste créateur de Dibutade que prolonge Óscar Muñoz dans *Re/trato*. Sans doute peut-on voir dans le délicat tracé de l'ovale du visage le relevé d'une forme, d'un sensible expurgé de sa matérialité se rapprochant de l'épure invariante de l'idée et qui, à ce titre, aurait pu trouver grâce aux yeux de Platon, mais ce geste accomplit aussi autre chose en esquissant la séparation de l'image de sa source vive. Si le coup de pinceau noir dans *Re/trato* reste dépendant du modèle qui l'anime et se déporte en elle, l'image se dépose sur un support qui la conserve l'espace d'un instant, et lui prête la consistance de sa matérialité. Affranchie du modèle dont elle s'est détachée, elle fait plus que garder la trace de sa provenance : elle gagne l'existence autonome qui l'offre au regard anonyme. Alors, elle cesse d'être, comme l'ombre, la simple suivante de son maître pour devenir sa propre enseigne qui sera regardée pour elle-même. Ainsi est-ce que la restitution mimétique de l'image entraîne subrepticement l'effacement et l'oubli de l'original. Bien qu'éphémère -ou parce qu'éphémère justement-, on passe au plan de la représentation qui fait mieux que se souvenir puisqu'elle entretient l'illusion de l'apparition et son imminence disparition. Si le geste d'Óscar Muñoz est une création au-delà de la simple imitation, c'est parce qu'il tend à une recréation de la présence par-delà l'absence. L'image est en ce sens exactement l'inverse de l'ombre de l'amoureux de Dibutade : elle finit par précéder ce dont elle semble pourtant procéder. Encore ne s'agit-il avec Dibutade que d'une effigie par décalque, d'une empreinte lumineuse presque photographique, d'une skiagraphie où subsiste l'équivoque d'une adhérence de l'image à son modèle, comme si d'avoir été en contact direct avec lui transmettait son aura, comme si d'avoir été dans son ombre lui garantissait d'être encore. Tout se passe « comme si » la fabrique d'images d'Óscar Muñoz avait eu besoin de ce certificat d'origine dans l'être pour précisément pouvoir s'en détacher et manifester sa puissance propre, avec ce paradoxe que c'est en affichant sa proximité à l'être par sa traduction et sa comparution dans la ressemblance avec le visage de l'artiste, qu'elle le trahit le mieux et s'en libère. La ressemblance est ainsi l'alibi et le manque de la dissemblance et de la différence ; le « comme si » de la ressemblance, le « comme si » c'était l'être d'Óscar Muñoz en personne qu'elle est censée présenter, affirme *avec* et *contre* lui la puissance du semblant. Perversion du « peut-être » par le paraître du tracé. Quelle ironie que *Re/trato* qui fait croire à l'imitation de ce dont cette œuvre est, en fait, la création.

Picturales, photographiques ou cinématographiques, les images d'Óscar Muñoz empruntent leur intensité, leurs figures et leurs mouvements figés ou propulsés, dans leur

rapport à l'espace. Les images y sont faites d'air, de vapeur d'eau, de cendres... Ainsi, allégées de leur matière, le pouvoir de ces images tient moins à leur ressemblance qu'à la beauté et au poli des surfaces réfléchissantes qui subliment la rudesse et l'irrégularité des matières. Effacement et discrétion de la matière propre de l'image. Cette sublimation des matières à l'œuvre chez l'artiste colombien est d'autant plus à célébrer qu'elle sait faire illusion de son absence. Son paradoxe est d'avoir à travailler, à dérober les coulisses bien matérielles de la fabrique des images dont la présence aurait été perçue comme une atteinte à l'idéal de la belle représentation. Si, bien entendu, l'effacement matériel de l'image est tout à fait impossible, elle ne l'est plus si on entend le terme en son sens moral, « s'effacer devant », celui d'une manière et d'un savoir-faire, d'une élégance consistant précisément en dissimulation des matières et des procédés techniques : en un art de faire dans l'apparence du non-faire. En nous invitant dans les coulisses de la fabrique de l'image, Óscar Muñoz parvient à déjouer le piège de l'expérience esthétique contre lequel nous mettais en garde l'historien des arts et vulgarisateur Ernst Gombrich face aux arts figuratifs : ou bien l'image, ou bien la peinture. Ou bien le regardeur est attentif à l'image, à la représentation et au sens qu'elle véhicule, et alors l'œuvre plastique dans sa matérialité recule hors du champ de l'attention ; ou bien il accommode sur la surface pour en observer les propriétés picturales, les textures, les couleurs, les touches, et c'est l'image qui en fait les frais.

Cependant, à suivre Óscar Muñoz, la réalisation de l'image comme image, et sans doute aussi en même temps comme présentation d'un imaginaire, a pour condition une émancipation -le temps et l'espace d'un instant- de l'image devant son sujet : désormais, c'est elle qui viendra en avant de l'œuvre pour s'y rendre visible dans l'immatérialité de ses composantes et de ses procédés. Ainsi, l'esthétique d'Óscar Muñoz réside-t-elle dans la mise en avant de la surface de l'image, de sa texture et de sa matière presque immatérielle, avec pour effet non plus une reproduction de la réalité par l'image, mais plutôt une production de l'image *par* et *dans* l'espace d'une œuvre dont la visibilité est soumise à disparition. L'œuvre cesse donc d'être le miroir du visage, entre autres, d'Óscar Muñoz, pour devenir la machine optique qui en produit l'effet. L'image *est*. Et c'est ce que nous observons. Loin de se réduire à sa matérialité ou à la représentation, l'œuvre sur laquelle se crée l'image joue alors le rôle d'une matrice dynamique qui fait voir la figure dans l'art et l'art dans la figure, appelant le regard à les faire surgir l'une *de* l'autre. La fabrique d'images de l'artiste colombien ne procède plus de la métonymie mimétique de son être par sa transfusion dans l'ombre et les reflets, mais de son *raptus*. Óscar Muñoz n'opère pas par prélèvements et dépôts attentifs au respect des formes, il agit comme un voleur qui convoite et s'approprie ce qui ne lui appartiendra très vite plus. Cette licence porte

déjà en soi le germe de l'émancipation de l'image qui se renforce avec le mode de production de ses effets : non seulement Óscar Muñoz peut faire illusion dans la surface de ses apparences, mais après tout c'est bien aussi ce que font les miroirs de la série *Aliento* qui auraient bien pu être relégués par Platon au plus profond de sa caverne. Il y a la façon sans façons qu'a Óscar Muñoz de faire naître ses images des subterfuges des triturations de la surface de création pour leur prêter l'apparente consistance et variété d'un corps, de la disposition illusionniste des lignes pour simuler la profondeur spatiale, du jeu des couleurs pour les animer d'un semblant de vue.

La fabrique d'images d'Óscar Muñoz n'est donc pas un supplément ni un mensonge, mais un pur artifice qui ne consiste en rien d'autre que le semblant produit par ses techniques. Charme évanescent sans lieu ni matière qui puissent se saisir. On peut conclure, avec Jacqueline Lichtenstein, qu'« en dénaturisant l'apparence, [Óscar Muñoz] réalise ainsi l'essence même de l'ornement qui consiste précisément à être privée d'essence » (Lichtenstein : 51). Son autonomie est telle que le ravissement de l'être par Óscar Muñoz a pour effet de le faire disparaître sans laisser de traces : le souffle du regardeur projeté sur un miroir fera apparaître le reflet éphémère d'un visage. Le pas supplémentaire dans cette autonomisation de l'image serait que l'image ne se contente pas de donner l'illusion d'un visage par ailleurs existant et dans lequel, par contamination mimétique, il trouve une sorte de caution, mais qu'elle induise un effet de réalité pour des fantasmagories ou des visions qui n'auraient pas de répondant dans le réel. C'est alors que l'image deviendrait pleinement créatrice d'une réalité qui viendrait se substituer à la réalité donnée. La force d'Óscar Muñoz est de rendre vrai et crédible ce qu'il montre par le jeu de ses tracés, à tel point que l'on n'hésiterait pas à en faire une invention divine. Le renversement de perspective par rapport à Platon est alors complet : loin de n'être qu'un simulacre de l'être incréé, les images d'Óscar Muñoz nous offrent un être qui résulte d'une création par l'image, et se pare de l'éclat coloré des apparences. Sans pour autant aller jusqu'à faire l'éloge du simulacre, l'on peut élever les images de l'artiste colombien au rang de puissance créatrice pourvoyeuse d'être.

Quand le pouvoir de l'art est tel qu'il communique son *energeia* à son descripteur, et donne des yeux au regardeur pour lui faire voir ce qu'il ne perçoit pas, ne devient-il pas alors le substitut de l'être transporté hors de lui et rayonnant de présence dans l'éloquence d'un silence ? À cette limite qui la fait être ce qu'elle n'est pas dans l'illusion tenace de ses effets, à ce point d'intensité qui échauffe la parole jusqu'à lui donner des couleurs, la fabrique d'images d'Óscar Muñoz rivalise avec le vivant : si est vivant ce qui projette une ombre, ce qui fait de l'ombre aux autres en y inscrivant sa marque, alors n'est-il pas suprêmement vivant, sur-vivant même, l'art qui ne cesse de projeter sa force dans l'ombre éloquente des mots ?

Accomplissement de l'essence de l'image. Qu'une œuvre d'Oscar Muñoz soit présente en son absence, qu'elle existe au-delà d'elle-même dans l'esprit de celles et ceux qui l'ont vue ou crue la voir, voilà qui témoigne la force de la fabrique d'images de cet artiste qui n'a pas seulement le pouvoir de faire semblant de l'être, mais aussi celui de se survivre et de revivre en nous en y imprimant pour longtemps, si ce n'est pour toujours, ses figures. Traces qui demeurent fidèles à l'événement de notre rencontre, les images d'Oscar Muñoz durent le temps nécessaire à leur persistance rétinienne : images d'un reste et restes d'une image, si leur impression porte à imaginer l'ensemble qui vient de disparaître sous nos yeux, ce n'est, selon nous que pour entretenir une certaine nostalgie qui nous poussera à les faire renaître de leurs ruines encore chaudes, et à en célébrer la puissance éternelle. Conservatrice mais aussi instauratrice, la fabrique de l'image chez Oscar Muñoz nous invite à prendre la mesure de l'existence d'une matière autonome de l'image. L'artiste colombien traite ici les images en partant du principe, fort peu platonicien en revanche, que celles-ci peuvent se prévaloir d'un « droit à l'existence ». Au cœur de cette pratique artistique se trouve donc l'élaboration d'une phénoménologie de l'activité de l'image qui se focalise sur le pouvoir qui réside dans la forme : sur le pouvoir de l'image elle-même.

En résumé, la pragmatique des images expérimentée par Oscar Muñoz -oserions-nous parler de *poïétique* des images ?- semble couper court au sempiternel et hamletien ressassement sur l'être ou le non-être des images pour porter attention à la fabrique de l'image, c'est-à-dire aux modes opératoires envisagés par l'artiste à l'aune de leur production et de leurs effets. Devant l'extraordinaire legs d'images transmis par l'histoire des civilisations, et au beau milieu de l'étonnante et déroutante invention contemporaines des arts en train de se faire, de se décomposer et de se recomposer, difficile, en effet, de se satisfaire d'une philosophie spéculative qui les réduirait à une essence commune, celle qui depuis la *Poétique* d'Aristote porte le nom de « représentation », quitte à l'agrémenter d'ingrédients, historiques ou autres, pour varier sa présentation. Dans ce débat, Oscar Muñoz semble donc avoir déjoué le piège qui enfermait l'image dans l'alternative de la représentation de l'objet et/ou du sujet pour la penser, sous l'égide de Gilles Deleuze (Deleuze : 181), en termes d'*effectuation*, c'est-à-dire d'une relation entre des éléments disparates. Les images, chez Oscar Muñoz, ne sont pas de simples reflets spéculaires ou de pures projections imaginaires, mais des interventions qui opèrent en mettant du lien, selon des modalités variées, entre les choses quelles qu'elles soient.

## ***Bibliographie***

AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire* (1962), trad. de G. Lane, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique » (1970, rééd.), « Points essais », 1991.

BAILLY, Jean-Christophe, « L'être est touché dans son ombre », *Le champ mimétique*, « La scène originaire du mimétique », Paris, Seuil, coll. La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 2005, p. 39-40 et 51.

---, *L'imagement*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020.

BREDEKAMP, Horst, *Théorie de l'acte d'image* (2010), La découverte, Paris, 2015.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

DAVILA, Thierry, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *'image survivante. Histoire de 'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

DUBOIS, Philippe, *L'acte photographie et autre essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 37.

GOMBRICH, Ernst G., *Histoire de l'art* [1967], trad. de J. Combe, C. Lauriol et D. Collins, Paris, Phaidon, 2001.

KANT, Emmanuel, « Est illusion le leurre qui subsiste, même quand on sait que l'objet n'existe pas », *Anthropologie d'un point de vue pragmatique* (1798), trad. Michel Foucault, Paris, Vrin, 1988, p. 34.

KORFF-SAUSSE, Simone, « Le vide comme source de créativité dans la psychanalyse et l'art », in *Littératures et arts du vide*, Jérôme Duwa et Pierre Taminiaux (dir.), Paris, Hermann, 2018, p. 159.

LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, II, *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente*, « De la toilette platonicienne », Paris, Flammarion, 1989, p. 51.

MALDINEY, Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 78.

MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, p. 38-39.



PLATON, *La République*, trad. R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 510 a, p. 267.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, xxxv, 151, trad. Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles lettres, 1985.

ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Bibliothèque du Graphe, 1969, p. 501-502.

VOUILLOUX, Bertrand, *L'Interstice figural. Discours, histoire, peinture*, Sainte-Foy (Québec) et Grenoble, Le Griffon d'argile et Presses Universitaires de Grenoble, coll. "Trait d'union", 1994.